



FACULTAD DE FILOLOGÍA

GRADO EN FILOLOGÍA CLÁSICA

HYBRIS EN ARISTÓFANES

Pablo Torres París

Director: Ángel Ruiz Pérez

Santiago, curso 2018/2019



FACULTAD DE FILOLOGÍA

GRADO EN FILOLOGÍA CLÁSICA

HYBRIS EN ARISTÓFANES

Pablo Torres París

Director: Ángel Ruiz Pérez

Santiago, curso 2018/2019

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	5
EL TÉRMINO <i>HYBRIS</i> : SIGNIFICADO Y DISCUSIÓN EN TORNO A ÉL.....	7
ANÁLISIS DE LOS USOS DEL TÉRMINO EN LA OBRA DE ARISTÓFANES	13
ANÁLISIS DE LA <i>HYBRIS</i> EN EL DISCURSO DE ARISTÓFANES EN EL <i>BANQUETE</i> DE PLATÓN	33
COMENTARIO DE LAS COMEDIAS EN RELACIÓN CON LA <i>HYBRIS</i>	37
ESTUDIO DE CONJUNTO DE LA <i>HYBRIS</i> EN ARISTÓFANES.....	45
CONCLUSIONES.....	51
BIBLIOGRAFÍA	53
RESUMEN	57

INTRODUCCIÓN

Este estudio pretende arrojar luz sobre cómo se emplea y qué importancia tiene el término *hybris* en la obra de Aristófanes y, en la medida de lo posible, en la comedia antigua. En este apartado describiré, por una parte, la evolución que ha ido sufriendo el planteamiento del trabajo a medida que se desarrollaba y, por otra, cuál es el método de análisis y exposición que sigue una vez concluido.

En un principio, mi intención era analizar en la comedia de Aristófanes los esquemas que habitualmente se aplican a la tragedia. Para ello, decidí investigar la *hybris* en el autor, un concepto que, según creía, era fundamental en la tragedia.

He de decir que, por aquel entonces, yo no tenía una idea demasiado clara de lo que el término significaba. Según mi perspectiva, la *hybris* era una transgresión, fundamentalmente de los límites que imponían los dioses a la humanidad, pero también podía aplicarse a casi cualquier forma de exceso: dado que las bases de la sociedad griega se asentaban, al menos ideológicamente, sobre factores religiosos, cualquier ruptura con los esquemas establecidos por esta podía interpretarse como una forma de no aceptar los designios divinos y, por tanto, de *hybris*.

La idea de aplicar esta confusa idea a Aristófanes surgió a partir de las *Nubes*, en la que me parecía que estaba presente: el protagonista, al negar a los dioses y todos los mandatos que regían la sociedad, superaba los límites que la divinidad imponía a los hombres, lo que concluía en su ruina. Después de terminar este estudio, y teniendo en cuenta el estudio de Zimmermann sobre la obra (2006), creo que, dentro de lo posible, no estaba tan equivocado en este aspecto.

Así pues, con esta idea en mente, y pensando además en todo tipo de transgresiones que veía en las otras comedias del autor, me dispuse a documentarme, lo primero, sobre el concepto, para acabar de delimitar el significado de la palabra. Sin embargo, al leer *Hybris*, el libro de Fisher, comprobé que mi concepción del término era radicalmente errónea. Ciertamente a medida que profundicé en el estudio, y sobre todo después de leer el artículo de Cairns (1996), pude recuperar algunas de las concepciones que tenía en mente cuando planteé este trabajo; pero no hay duda de que el descubrimiento del significado real del término dirigió el estudio por un camino muy distinto al que tenía planteado en un principio.

Una vez orientado el proyecto, quedaba plantear el método. Una de las dificultades iniciales que encontré en el transcurso del trabajo, y probablemente la más destacable, fue la falta de bibliografía específica. Existía no poca sobre Aristófanes, y también había un volumen considerable sobre la *hybris*, pero la poca que estudiaba específicamente la *hybris* en Aristófanes, además de reducirse a meros comentarios puntuales que servían de glosa a algún pasaje de su obra, era casi totalmente derivativa de la obra de Fisher. Por otra parte, este no le prestaba

demasiada atención al autor: si bien sí había un buen número de referencias al cómico (1992, 92-93, 107, 118, etc), todas se centraban en usarlo para reflejar la visión generalizada de la Atenas de su época, como si no fuera un autor que pudiese tener un pensamiento propio. Teniendo en cuenta que el libro recoge las perspectivas de Homero, Hesíodo, los poetas arcaicos, los tres trágicos, los dos historiadores, Platón y Aristóteles, su ausencia es bastante notoria. En su entrada en *The Encyclopedia of Greek Comedy* (2019, 437-38) tampoco añade gran cosa a lo ya expuesto en su libro.

Dada la situación, decidí partir de lo más concreto, los usos del término en las obras, y de ahí ir ampliando la perspectiva para recoger cómo influía el concepto en el esquema central de las obras y, finalmente, qué relación existía entre la *hybris* y la comedia y Aristófanes. Este es, pues, el esquema que seguirá este trabajo, después de aclarar el valor del término e introducir la disputa que existe en torno a él.

Antes de terminar, quizás haya que justificar que el *Banquete* de Platón se encuentre dentro del cuerpo del trabajo. Su presencia se debe a dos motivos: por un lado, el discurso del cómico en el diálogo trata, precisamente, de un caso de *hybris*, que sigue además la concepción tradicional del esquema trágico; por otro, Platón es reconocido por su excelente capacidad mimética, por lo que estudiar la imitación podía ayudar a entender al original.

EL TÉRMINO *HYBRIS*: SIGNIFICADO Y DISCUSIÓN EN TORNO A ÉL

Hubris: Presumption, originally towards the gods; pride, excessive self-confidence.

Así define el *Oxford English Dictionary* la *hybris*. Esta es la visión que se tiene del término en círculos cultos pero no especializados, perpetuada por, o incluso nacida de, autores de tanta influencia como Jaeger, que dice: “La peor ofensa contra los dioses es *no pensar humanamente* y aspirar a lo más alto. La idea de *hybris*, concebida originariamente como un modo perfectamente concreto en su oposición a la *diké*, y limitada a la esfera terrestre del derecho, se extiende, de pronto, a la esfera religiosa” (1957, 166). Esta visión ha perdurado hasta hoy incluso en ambientes académicos (“*Hybris* significa exceso, traspasar las capacidades humanas.” García Álvarez 2019, 186), y ha llevado a que se le dé una enorme importancia en el análisis de los textos literarios, particularmente en la tragedia. Más aún, a la *hybris* se le ha asociado un esquema muy concreto, que se considera, en ocasiones, prácticamente el esquema básico de la tragedia: un personaje incurre en *hybris*, lo que despierta la envidia de los dioses, que lo castigan por ello; tal venganza se llama *némesis* (“*Hybris* es, en consecuencia: exceso, desmesura, soberbia, transgresión u orgullo que atraen un castigo. [...] transgredir tal mandato *antihybrico* era atraer la ira de los dioses, la ira de *Némesis*, y desencadenar situaciones trágicas”, García Álvarez 2019, 187). Este esquema de superar los límites, además, puede extenderse más allá del ámbito divino, pudiendo significar todo tipo de exceso contrario a los mandatos délficos de medida (Fisher 1992, 2-3).

Frente a esta perspectiva, Fisher realizó un estudio exhaustivo del concepto, a partir de su uso en distintos ámbitos, desde los contextos más prosaicos, como cuestiones judiciales, hasta su empleo en diversas obras de carácter literario y filosófico.

Fisher parte de la definición de Aristóteles (*Rh.* 2.2.5-8) del término:

καὶ ὁ ὑβρίζων δὲ ὀλιγωρεῖ· ἔστι γὰρ ὕβρις τὸ πράττειν καὶ λέγειν ἐφ’ οἷς αἰσχύνῃ ἔστι τῷ πάσχοντι, μὴ ἵνα τι γίγνηται αὐτῷ ἄλλο ἢ ὃ τι ἐγένετο, ἀλλ’ ὅπως ἡσθῇ· οἱ γὰρ ἀντιποιοῦντες οὐχ ὑβρίζουσιν ἀλλὰ τιμωροῦνται. αἴτιον δὲ τῆς ἡδονῆς τοῖς ὑβρίζουσιν, ὅτι οἶονται κακῶς δρῶντες αὐτοὶ ὑπερέχειν μᾶλλον (διὸ οἱ νέοι καὶ οἱ πλούσιοι ὑβρισταί· ὑπερέχειν γὰρ οἶονται ὑβρίζοντες)· ὕβρεως δὲ ἀτιμία, ὃ δ’ ἀτιμάζων ὀλιγωρεῖ· τὸ γὰρ μηδενὸς ἄξιον οὐδεμίαν ἔχει τιμὴν, οὔτε ἀγαθοῦ οὔτε κακοῦ· διὸ λέγει ὀργιζόμενος ὁ Ἀχιλλεὺς “ἡτίμησεν· ἐλὼν γὰρ ἔχει γέρας αὐτὸς” (*Hom. Il.* 1.356) καὶ “ὥς εἴ τιν’ ἀτίμητον μετανάστην” (*Hom. Il.* 9.648), ὥς διὰ ταῦτα ὀργιζόμενος.

Y también el que comete *hybris* desprecia: pues *hybris* es el hacer y decir algo con lo que el que lo padece sufra deshonra, no para que le suceda otra cosa a sí mismo, ni porque ya haya sucedido, sino para disfrutarlo; pues los que actúan en respuesta no cometen *hybris*, sino que se vengan. Y la causa del placer de los que cometen *hybris* es que piensan que comportándose de mala forma se engrandecen a sí mismos (de ahí que los jóvenes y los ricos sean *hybristai*: pues piensan que cometiendo *hybris* se engrandecen); y la deshonra

es propia de la *hybris*, y el que deshonra desprecia: pues el que no es digno de nada no tiene honra alguna, ni para lo bueno ni para lo malo; de ahí que Aquiles diga, enfurecido, “me ha deshonrado. Pues él tiene el botín tras haberlo tomado” (Hom. *Il.* 1.356) y “como si fuera un vagabundo sin honra” (Hom. *Il.* 9.648), como si estuviera enfadado por eso.

Esta “nueva” visión del término, visiblemente alejada de la tradicional, tiene la ventaja de que no se trata de una reconstrucción contemporánea del significado de la palabra, sino de la percepción de alguien de la Antigüedad que, además, cuenta con la autoridad de su excelencia como filósofo y su rigor como científico. Además, esta definición permite solventar un problema con el término, ya que unifica dos supuestos significados distintos de la palabra, ya fuera en contextos literarios o bien en contextos legales (“The traditional view concentrated on *hybris* in high poetry, but blithely failed to resolve a considerable gap between this, essentially religious, meaning of *hybris* and the legal action of the *graphe hybreos*”, Fisher, 1992, 4).

Así pues, la definición que da Fisher del término es “the serious assault on the honour of another, which is likely to cause shame, and lead to anger and attempts at revenge” (1992, 1). El término no tiene un valor religioso en sí mismo (1992, 142). Además, la *hybris* se refiere, según este punto de vista, al acto en sí mismo, y no a la actitud, por lo que concepciones como la de *soberbia* estarían fuera de lugar (“The center of attention in uses of *hybris* [...] is beyond any doubt the committing of acts of intentional insult [...]. No cases have been found where *hybris* can plausibly be supposed to mean no more than high spirits, good fun, over-confidence, pride, enjoying success or *thinking big*”, 1992, 148). Así pues, el supuesto esquema trágico pierde su validez en la visión de Fisher, añadiendo además el hecho de que, por la gravedad de la *hybris*, “the more hybriatic the acts, words and motives of any of his characters are, proportionately less does our inclinations become to regard them with sympathy and their sufferings as tragic” (1992, 297), con lo que se perdería el valor catártico que al menos Aristóteles asigna a la tragedia (*Po.* 1452 b30-1453 a12). De hecho, dice a propósito del relato de la caída de Creso en Heródoto: “We have yet to see any warrant in our texts for describing such over-confidence and *unmortal thinking* as *hybris* against the gods, and there is no case for doing so here” (1992, 359).

Esto provoca que el concepto sea mucho menos específico en su concepción general y, a la vez, más apegado a lo cotidiano. En la mayoría de las situaciones puede traducirse por *ultraje*. Por lo tanto, siempre implica una víctima (1992, 148). Dentro de los actos que pueden entrar dentro de esta concepción, están incluidos tanto abusos físicos como verbales, así como violaciones (2019, 438). También puede considerarse *hybris* la rebelión de sujetos considerados inferiores contra sus superiores (2019, 438), aunque el caso paradigmático es desde una posición de poder (1992, 497). En cualquier caso, lo que constituye la *hybris* es que se produzca un ataque contra la honra de otro, independientemente de cómo suceda esto y en qué términos.

Dentro de su visión, los usos que hace Platón del término son, cuando no exagerados y humorísticos (“One notable feature of the lively and competitive conversation found in many of the dialogues is the jocular use of *hybris*-terms to indicate a character’s apparent distaste for another’s irony, sarcasm, insult or mockery”, 1992, 453), significados novedosos, acuñados para adecuarse a su rompedora filosofía (1992, 453). Dado que este uso es como contrapuesto a la *sophrosyne* (Pl. *Phdr.* 237 e – 238 c), lo justifica en parte con la relación entre la *hybris* y el alcohol (“drunkness and *symposia* are recognised as strong causes or contributing factors of aggressive or violent hybristic behaviour”, Fisher 1992, 468). Esta asociación se repite a menudo en la obra, junto con la relación con los jóvenes y los ricos (ya visible en la definición de Aristóteles).

Curiosamente, la definición que ofrece el *Oxford English Dictionary* de *hubristic* (“Insolent, contemptuous”) es mucho más acorde a la visión de Fisher que a la definición que da de *hubris*. Así, aun cuando el sustantivo ha sufrido una reconceptualización posterior, el adjetivo habría mantenido con bastante exactitud el significado originario.

Anterior en su concepción al estudio de Fisher y enfrentada a este, está la visión de MacDowell, que entiende que “fundamentally it is having energy or power and misusing it self-indulgently” (1976, 30). Así pues, pone el foco no tanto en la acción en sí misma como en el sujeto que ejerce la *hybris* (Desmond 2005, 44). También señala su relación con *kóros*, la saciedad, que puede ser causante de la *hybris* o consecuencia de esta, en un círculo vicioso (1976, 16). Como para Platón, para MacDowell el contrario del término es *sophrosyne*, que aquí convendría traducir por templanza (1976, 21). No hay en su concepción del término ninguna relación intrínseca con la honra; de hecho, incluso pueden ser perpetradores de *hybris* los animales (1976, 15), que ni tienen honra ni pueden insultar conscientemente la de otros.

A pesar de sus diferencias, nada desdeñables, comparte ciertos puntos en común, como la asociación del término con los jóvenes (1976: 15), con los borrachos (1976: 16) y con los ricos (1976: 16), así como no considerar la *hybris* un término religioso (1976: 22).

Finalmente, la posición de Cairns supone una síntesis de ambas posturas (1996, 32):

Thus the reason why MacDowell, Dickie, and others ought to recognize that their accounts of *hybris* should be firmly located within the concept of honour is also the reason why Fisher should accept that the essential relationship between *hybris* and dishonour can accommodate purely dispositional, apparently victimless forms of self-assertion.

Así pues, aunque la *hybris* pueda ser un acto en sí mismo, no tiene por qué serlo, sino que puede ser una disposición por la cual alguien exagere su propia honra y,

por tanto, eso afecte negativamente a la de los demás (1996, 8). Al fin y al cabo, la honra no es algo que tenga el individuo aislado, sino que solo existe en el contexto de la sociedad; así, cualquier forma de acrecentarla entre en contacto con la honra de los demás miembros de la comunidad (1996, 32).

Por medio de esta visión, al perder su carácter necesario la existencia de la acción en sí misma, vuelve a tener su espacio en el concepto de la *hybris* la soberbia (1996: 13), siempre y cuando esta se entienda en relación con la honra. Así, el esquema que se atribuía a la tragedia vuelve a ser posible: al exagerar uno su propio honor, puede situarse, a sus ojos o a los de los demás, como digno de trato divino o casi divino. Como la honra solo se entiende en términos de relación social, el máximo nivel de autoafirmación supone una afrenta al honor de aquellos que gozan de ella en la mayor medida posible, es decir, los dioses (1996, 19). Así lo refleja el siguiente pasaje (1996, 14):

This is readily construed as 'thinking big'; but *qua* extravagant exaltation of one's own claim to honour, stemming from youth, existing good fortune, inexperience of failure, and blind faith in continued success, it also patently deserves the title of *hybris*. In this case it is not merely other mortals who are imagined as affronted, but the gods themselves.

Por supuesto, y esto no significa que la *hybris* sea un término religioso (1996, 17), se supone que los dioses deben desaprobare este tipo de comportamientos y actuar contra ellos (1996, 18):

There is in many passages a strong connexion between 'thinking more than mortal thoughts' and divine *phthonos*.

Así es como se recupera, en definitiva, el supuesto esquema trágico, incluyéndolo en todo un sistema que gira en torno a la honra.

Otro aspecto que no refleja Fisher, y relacionado con la visión de MacDowell, es el de la *hybris* como una energía que, por exceso, se desborda (Cairns 1996, 23-4):

This notion of nurture and growth in itself suggests those ideas of 'being full of oneself, 'becoming too great' which I have argued to be important, and surely implies a process in the hybristic organism itself, a process resulting in a condition of satiety in which the potency or energy of the subject exceeds the norm; in a human being this will be the disposition of excessive self-assertion which arises from having had too much of a good thing and entails the feeling that one's own claims are superior to those of others.

Esto se relaciona, entre otras cosas, con la imagería habitual de la *hybris* como una planta que crece y el uso metafórico del término aplicado a animales (1996, 23). Así pues, la definición de MacDowell es en gran medida correcta, si no en el núcleo del término, al menos en su fenomenología (1996, 25), siempre y cuando se ponga en relación con la honra (1996, 32).

De esta forma, los usos del término en Platón, muy inusuales según Fisher, dejan de serlo tanto (1996: 25). Al fin y al cabo, la falta de *sophrosyne* (opuesta a *hybris* ya en la tradición: 1996, 25) en relación con el sexo acaba por llevar a la *hybris*, tanto en forma de violaciones como dentro de las relaciones pederásticas (1996, 26); la *hybris* tiene una fuerte relación con la comida y la bebida, lo que suaviza lo inusual de que Platón use el término también para la falta de templanza en el comer y el beber (1996, 25); y, sobre todo, ya que la *hybris* puede ser meramente una disposición, todo deseo que implique autoafirmación excesiva, tanto del sujeto como, en la concepción platónica del alma, de la parte concupiscible, puede ser calificado como tal (1996, 26).

En definitiva, la perspectiva de Cairns tiene la virtud de aunar bajo un mismo sentido los distintos significados que se habían atribuido a la *hybris* y que, hasta entonces, o bien se habían separado o bien negado en parte. Estudios como el de Canevaro parecen darle la razón: dado que los esclavos no tienen honra, el hecho de que alguien pudiera ser legalmente acusado de *hybris* contra ellos implica que el término no tiene que ser un ataque directo contra el honor de alguien, sino que puede referirse meramente a una actitud en la que el acusado exagera el suyo propio (2018, 122).

En cualquier caso, el término sigue, a día de hoy, en discusión, como lo prueba el hecho de que en la *Encyclopedia of Greek Comedy*, Fisher no ponga en su definición del término ninguna aportación reseñable de Cairns, aunque sí lo cite (2019, 437-8).

ANÁLISIS DE LOS USOS DEL TÉRMINO EN LA OBRA DE ARISTÓFANES

En este apartado haré un breve análisis de cada uno de los casos en los que Aristófanes emplea el término o alguno de sus derivados. Para poder expresar con mayor comodidad las relaciones entre los diversos ejemplos, a cada uno se le ha asignado un número que figura entre corchetes al comienzo de cada apartado junto al verso en el que se encuentra. También se ha reproducido el pasaje en sí mismo, con un pequeño texto introductorio que lo contextualiza. La negrita, que marca el término en cuestión en el texto griego, es mía.

Acarnienses

[1] 479

Diceópolis, héroe cómico de esta obra, para tratar de convencer a los carboneros acarnienses de que pactar la paz con Esparta no es una traición a Atenas y de esta forma escapar a su ira, recurre a Eurípides para que le deje diversos objetos patéticos con los que despertar la compasión de aquellos, aprovechando la ocasión para reírse a costa de él, fundamentalmente pidiéndoselos de una manera tremendamente insistente. En cierto momento, las peticiones acaban por servir solo para mofarse del trágico:

ΔΙΚΑΙΟΠΟΛΙΣ σκάνδικά μοι δὸς μητρόθεν δεδεγμένος.

ΕΥΡΙΠΙΔΗΣ ἀνὴρ **ὕβριζει** κλῆε πηκτὰ δωμάτων.

DICEÓPOLIS: ...dame unos perifollos heredados de tu madre.

EURÍPIDES: El tipo se burla; cierra las puertas de mis moradas.

En principio, el término *hybris* debería ser excesivo para la burla que le hace Diceópolis a Eurípides, por más que, estando la honra relacionada con la posición social, insinuar que el autor fuese de orígenes humildes, en este caso hijo de una verdulera, podría afectar a esta y por ello considerarse, en un sentido lato, *hybris*. Lo más probable, sin embargo, es que el uso del término se deba al agravante de las continuas peticiones precedentes y, sobre todo, a una exageración por parte de Eurípides del ataque recibido, posiblemente tanto por el enfado del personaje como por la intención cómica del autor.

[2] 631

Se trata de un fragmento de la parábasis, en la que el coro se dirige directamente al público en nombre del autor, rompiendo el pacto ficcional.

ΧΟΡΟΣ διαβαλλόμενος δ' ὑπὸ τῶν ἐχθρῶν ἐν Ἀθηναίοις ταχυβούλοις,
ὡς κωμῶδεῖ τὴν πόλιν ἡμῶν καὶ τὸν δῆμον **καθυβρίζει**,
ἀποκρίνασθαι δεῖται νυνὶ πρὸς Ἀθηναίους μεταβούλους.

CORO: Pero, calumniado por sus enemigos entre los precipitados atenienses de burlarse de nuestra ciudad y de humillar al pueblo, ahora tiene que defenderse ante los tornadizos atenienses.

Aquí se cuenta que el propio poeta es acusado de ultrajar al pueblo. Por más que Aristófanes quiera aquí declararse inocente de tales cargos, el hecho de que καθυβρίζει esté puesto en relación con κωμῳδεῖ, palabra derivada de κωμῳδία, tanto por la similitud semántica como por el paralelismo estructural y la conjunción καὶ, sugiere que sí es labor del poeta cómico burlarse de su propia ciudad, quizás hasta el punto de ultrajarla.

[3] 1117

Una vez que el plan de Diceópolis de pactar una tregua con Esparta para sí mismo y su familia ha tenido éxito, y ya hacia el final de la obra, Lámaco, baluarte y paradigma de la postura belicista, es llamado a filas, lo que resulta en una escena de contrastes entre las gracias de la paz y las desventuras la guerra, cosa que aprovecha Diceópolis para burlarse de su rival.

ΔΙΚΑΙΟΠΟΛΙΣ βούλει περιδόσθαι κάπιτρέψαι Λαμάχῳ,
πότερον ἀκρίδες ἢ διόν ἐστιν ἢ κίχλαι;
ΛΑΜΑΧΟΣ οἶμ' ὥς ὑβρίζεις.

DICEÓPOLIS: ¿Quieres apostar qué prefiere Lámaco,
si los saltamontes o los tordos?

LÁMACO: ¡Ay de mí, cómo te burlas!

Lo que convierte la broma de Diceópolis en *hybris* es, por una parte, la infatigable retahíla de burlas que la precedieron y que aún seguirán (hasta el punto de que una de las mayores preocupaciones de Lámaco, una vez herido, es ocultarle su estado a Diceópolis para huir de sus mofas: 1194-1197) y, por otra, el regodeo en el sufrimiento ajeno, ejercido desde una posición victoriosa y de poder, una asociación muy repetida en el libro de Fisher (1992, 497). Ya que, en este caso, la postura de Aristófanes se supone la misma que la de Diceópolis, es decir, pacifista, en cierto modo el poeta está humillando, siempre con el suavizante de la ficción en general y de la libertad desenfrenada de la comedia en particular, a aquellos que sufren por apoyar la guerra, y así reprende y advierte a su ciudad. De esta forma se apoya la idea planteada en la cita anterior.

Caballeros

[4] 722

Cleón, llamado en la obra Paflagonio, que ostentó por medio de su demagogia hasta entonces el mando de la ciudad, representada aquí como la casa de un viejo demente, Pueblo, se ve enfrentado por un rival, el Salchichero, protagonista de esta comedia, que por medio de su desvergüenza amenaza con quitarle el puesto. Este fragmento se sitúa luego del enfrentamiento de ambos en el consejo, donde el héroe sale victorioso por tener una todavía mayor capacidad demagógica.

ΠΑΦΛΑΓΩΝ Οὐκ ὤγάθ' ἐν βουλῇ με δόξεις καθυβρίσαι.

PAFLAGONIO: No te creas, amigo, que me has humillado en el consejo.

Al parecer, en este caso no debe interpretarse *καθυβρίσαι* en un sentido que conlleve una culpa por parte del sujeto del verbo, sino como una victoria tan obvia y aplastante que supone un daño en la honra del vencido.

[5] 727

Poco después del fragmento anterior [4], Cleón trata de conseguir el apoyo del viejo Pueblo por medio del victimismo.

ΠΑΦΛΑΓΩΝ ὦ Δημίδιον <ῶ> φίλτατον
ἔξελθ', ἵν' εἰδῆς οἷα **περιυβρίζομαι**.

PAFLAGONIO: ¡Oh, mi queridísimo Pueblecito,
sal a ver cómo me afrentan!

MacDowell dice a propósito del *περι-* del verbo que significa “*over and above what was to be expected, gratuitously*” (1971, 305). En cuanto a cuál es el acto así calificado, hay poco lugar a dudas: el propio Paflagonio lo aclara en el verso 731 (διὰ σὲ τύπτομαι/ ὑπὸ τουτουὶ καὶ τῶν νεανίσκων, “Me están pegando por tu causa/ entre este y los jóvenes”). No está claro si esto justificaría el uso del *περι-*, pero, en caso de que no lo hiciese, la voluntad patética del Paflagonio lo haría.

Nubes

[6] 1068

Se trata esto de un agón entre el Argumento Justo, que representa la moral tradicional, y el Injusto, que por medio de la sofística invierte los sistemas de valores morales a conveniencia. En este caso, el Injusto defiende aquí el desenfreno sexual, frente a la contención y mesura por la que aboga su rival, por medio de una interpretación bastante original y poco fundamentada del abandono de Peleo por parte de Tetis.

ἌΔΙΚΟΣ ΛΟΓΟΣ: κᾶτ' ἀπολιποῦσά γ' αὐτὸν ὥχετ'· οὐ γὰρ ἦν **ὑβριστής**
οὐδ' ἡδὺς ἐν τοῖς στρώμασιν τὴν νύκτα παννυχίζειν·

ARGUMENTO INJUSTO: Y después se marchó, dejándolo, porque no era insolente
y a ella no le daba gusto pasar la noche con él en la cama.

Sommerstein define el término como “connoting self-indulgence without regard for the rights or dignity of others” (2007, 213). Dover, aunque queda un tanto desfasado en sus reflexiones sobre el término *hybris* con relación a la divinidad (“it is behaviour which results from man’s forgetting that he is not a god and deciding to do as he wishes”), establece una relación entre el término y la sexualidad, muy relevante en este pasaje (1968, 226). Del Corno y Guidorizzi apuntan a que quien tiene restricciones morales respecto al sexo, según el pasaje, es “incapace di comprendere il riposto masochismo dell’anima femminile” (1996, 313). Por más que esta interpretación sea posible, creo que el pasaje no tiene por qué referirse a prácticas

sexuales que basen su atractivo en el hecho de la humillación en sí misma, sino que puede perfectamente hacer referencia a aquellas que, siendo placenteras para la mujer (o pudiendo serlo al menos para algunas), estuviesen mal consideradas socialmente, por lo que su práctica supusiese un menoscabo de la honra de la mujer, de forma que solo alguien que hiciese caso omiso del honor de su acompañante se plantease tales actos y, con ello, pudiese llegar a ser un amante satisfactorio.

[7] 1299

Estrepsíades, un viejo que envía a su hijo a aprender la argumentación sofística para librarse de pagar deudas y en general para poder hacer sin consecuencias cuanto se le antoje, está tan seguro de la inmunidad que le confiere la retórica que se da el lujo de tratar a sus conciudadanos con el mayor desprecio de forma totalmente gratuita:

ΣΤΡΕΨΙΑΔΗΣ Ὑπαγε. Τί μέλλεις; Οὐκ ἔλῃς, ὦ σαμφόρα;
ἈΜΥΝΙΑΣ Ταῦτ' οὐχ ὕβρις δῆτ' ἐστίν;

ESTREPSÍADES: ¡Venga, muévete! ¿A qué esperas? ¿No echas a andar, caballo de la san?

AMINIAS: ¿Es que no es esto un ultraje?

El porqué del uso del término es evidente: Estrepsíades no solo se burla de Aminias, sino que además lo agrede y lo trata como un animal. Del Corno y Guidorizzi hablan a propósito de este pasaje sobre la γραφή ὕβρεος (1996, 333), que, aunque no se mencione explícitamente en el verso, sí queda sugerida por el contexto, y de la que hablaré yo mismo más adelante (en [11] y [12]).

[8] 1506

Estrepsíades, luego de que la oratoria sofística se vuelva en su contra y le cause la ruina, dándose cuenta de la inmoralidad de aquello de lo que se pretendía beneficiar y devuelto a la adoración a los dioses, quema ahora el Pensadero, lugar en que se enseñaban tales conocimientos.

ΣΤΡΕΨΙΑΔΗΣ Τί γὰρ μαθόντες τοὺς θεοὺς ὕβριζετε
καὶ τῆς σελήνης ἐσκοπεῖσθε τὴν ἔδραν;

*ESTREPSÍADES: ¿Y por qué aprendisteis a ultrajar a los dioses
y a mirar a la luna por donde se sienta?*

Uno de los pocos casos en que aparece el término relacionado con los dioses, y en el que es aplicable el esquema que tradicionalmente se atribuía a la *hybris*. Así, quienes se creyeron más que los dioses y llegaron a negar su existencia acabaron sumidos en la desgracia por sus culpas. El proceso de estos ὕβρισται se ve reflejado en el de Estrepsíades, que acaba por ser su verdugo, tras sufrir en sus propias carnes la ruina y aprender, como πάθει μάθος, a respetar a los dioses (Zimmermann 2006). Toda esta evolución queda expuesta de forma bastante explícita en el diálogo con las nubes que se desarrolla entre los versos 1452 y 1461. Aquí, además, se expone otro elemento más, que es la inducción divina de un estado de ἄτη en su sentido más antiguo (Dodds, 1960, 13-29) para conducir a la desgracia a quien “πονηρῶν ὄντ’

ἐραστήν” (“sea amante de los males”), en este caso por medio de las nubes, que son un agente semidivino.

Avispas

[9] 1303

El viejo Filocleón, un antiguo adicto a los juicios, después de que su hijo lo saque de su vicio y lo trate de introducir en costumbres más refinadas, como el gusto por los banquetes, acaba comportándose en estas fiestas de la peor de la peor manera posible, tanto por su natural rudo como por tomarse al pie de la letra las normas de cortesía que le enseña su hijo. Este verso forma parte del relato que hace un criado sobre lo que hizo el viejo.

ΞΑΝΘΙΑΣ τούτων ἀπάντων ἦν ὑβριστότατος μακρῶ.

JANTIAS: De todos estos él era de lejos el más insolente.

MacDowell traduce el término por “rudest” en su nota (1971, 303). Aunque ciertamente el adjetivo es adecuado, creo que no recoge del todo lo que la palabra implica. Tal como se ve en la explicación y en las escenas posteriores, lo más destacado no es la falta de modales, sino su agresividad. El contexto de banquete en que se lleva a cabo esta actitud es paradigmático para la *hybris* (Fisher 1992, 494).

[10] 1319

Sigue el relato del criado, del que también formaba parte [9], sobre las groserías y faltas de respeto del anciano en el banquete.

ΞΑΝΘΙΑΣ ὁ γέρων δὲ τὸν Θούφραστον ἤρετ'· εἰπέ μοι,
ἐπὶ τῷ κομῶς καὶ κομψὸς εἶναι προσποιεῖ,
κωμωδολοιχῶν περὶ τὸν εὖ πράττοντ' αἰεί,
τοιαῦτα **περιύβριζεν** αὐτοὺς ἐν μέρει,
σκώπτων ἀγροίκως καὶ προσέτι λόγους λέγων
ἀμαθέστατ' οὐδὲν εἰκότας τῷ πράγματι.

JANTIAS: Y el viejo le preguntó a Tufrasto:

—Dime,

¿a santo de qué te das aires y te haces el fino,

si eres un payaso que anda siempre rondando a los que les va bien?

Así los iba ultrajando uno a uno,

moñándose como un garrulo y diciendo, además,

palabras que no venían a cuento, de la forma más ignorante.

De nuevo, lo más destacado es el valor de *περι-*, y precisamente a este fragmento se refiere el pasaje antes citado sobre el tema, en [5] (MacDowell 1971, 305). Respecto a los actos a los que se refiere el término, son los mismos, o una parte, de los que se hablaba en [9].

[11] y [12] 1418

Aquí viene a hacer una reclamación un hombre ultrajado por Filocleón, borracho y sin ningún tipo de freno en sus fechorías. El motivo de su creencia de impunidad se verá mejor en el ejemplo siguiente ([13]).

KATHΓΟΡΟΣ οἷμοι κακοδαίμων. προσκαλοῦμαι σ' ὦ γέρον,

ὑβρεως.

BΔΕΛΥΚΛΕΩΝ: ὕβρεως; μὴ μὴ καλέσῃ πρὸς τῶν θεῶν·

ACUSADOR: *¡Ay, pobre de mí! Te voy a denunciar, viejo, por ultrajes.*

BDELICLEÓN: *¿Por ultrajes? ¡No, no lo denuncies, por los dioses!*

Se trata de un uso enteramente del ámbito judicial. Biles y Olson señalan (2015, 490), además de que su colocación en el verso es enfática, que en la denuncia por *hybris* es particularmente relevante “the alleged arrogance or outrageousness of the act”. MacDowell (1971, 315-16) aporta la misma información de tipo legal: la pena no estaba estipulada por la ley, sino que era fijada cada vez independientemente por el jurado. En cuanto al acto que merece tal acusación, el propio Filocleón lo dice en el verso 1422: “ὁμολογῶ γὰρ πατάξαι καὶ βαλεῖν” (*Admito que te pegué y te tiré piedras*).

[13] 1441

De una manera similar a la inmunidad que consideraba que tenía Estrepsíades gracias a los conocimientos retóricos de su hijo (ver [7]), Filocleón cree que no tiene por qué responsabilizarse de sus actos si sigue las recomendaciones del suyo, que le decía que, para limar asperezas en caso de conflicto durante el simposio, contase alguna historia divertida para rebajar la tensión. Evidentemente, el anciano se toma el consejo de forma demasiado literal, por lo que no consigue otra cosa que soliviantar aún más al hombre al que había agredido (ver [11] y [12]).

ΦΙΛΟΚΛΕΩΝ οὐχῖνος οὖν ἔχων τιν' ἐπεμαρτύρατο·

εἶθ' ἡ Συβαρίτις εἶπεν, “αἰ ναὶ τὰν κόραν

ταν μαρτυρίαν ταύταν ἑάσας ἐν τάχει

ἐπίδεσμον ἐπρίω, νοῦν ἂν εἶχες πλείονα”.

KATHΓΟΡΟΣ: ὕβρις' ἕως ἂν τήν δίκην ἄρχων καλῇ.

FILOCLEÓN: *Entonces el erizo tomó un testigo,*

y la sibarita le dijo: “de verdad que si hubieses dejado estar

a la chica esa testigo y deprisa

fueras a comprar vendas ahora te iría mejor.

ACUSADOR: *Eso, tú búrlate hasta que el arconte te llame a juicio.*

MacDowell aclara que el uso es “defiant and ironical” (1971, 318). A los hechos del anterior apartado ([11] y [12]) se unen los continuos disparates del viejo, que, curiosamente, lo más probable es que no pretendiese burlarse de su acusador, sino simplemente hacer las paces con él.

Paz

[14] 1229

Trigeo, el protagonista, consigue traer de vuelta la paz a Grecia, lo que resulta en la ruina de los vendedores de armas y demás gente que se lucraba del conflicto. Aquí se burla de uno de ellos, ofreciéndose falsamente a comprar sus productos, ya inservibles con la nueva situación.

ΤΡΥΓΑΙΟΣ ἀλλ' αἶρέ μοι τοῦτόν γε τῆς ἰσωνίας·
ἐναποπατεῖν γάρ ἐστ' ἐπιτήδειος πάνυ—
ΘΩΡΑΚΟΠΩΛΗΣ παῦσαί μ' ὑβρίζων τοῖς ἐμοῖσι χρήμασιν.

TRIGEO: *Pero dame eso de ahí a precio de coste:
es perfectísimo para cagarle encima.*

VENDEDOR DE ARMAS: *¡Deja de ultrajarme con mis cosas!*

Platnauer (1981, 167) propone eliminar el “μ” y sustituir el participio por ὑβρίζων, siguiendo la lectura de Meineke, por ser inusual la construcción de ὑβρίζω con un acusativo que exprese el damnificado y un dativo que indique la vía o el motivo por el que se le ultraja; por su parte, Olson (1998, 301) da por válida la lectura que Platnauer desdénia. En cualquier caso, y aunque en la lectura del primero el vendedor de armas no aparezca sintácticamente, está claro que, dado que los objetos no tienen honra, el único que puede recibir el agravio es el mercader, particularmente por su nueva posición de vulnerabilidad, a no ser (y encuentro esta explicación muy poco plausible) que tenga en tanta estima su producto que le confiera cualidades humanas como el honor. En este fragmento, de nuevo, un personaje caracterizado sin ambigüedad como malo es humillado por el protagonista cómico tras su victoria, como en [3].

[15] 1264

Un fragmento prácticamente idéntico al anterior [14], con la única salvedad de que cambia el interlocutor, que tiene, por otra parte, una ocupación muy similar a la del vendedor de armas.

ΤΡΥΓΑΙΟΣ μηδαμῶς γ', ἐπεὶ
τούτῳ γ' ἐγὼ τὰ δόρατα ταῦτ' ὠνήσομαι.
ΔΟΡΥΞΟΣ πόσον δίδως δῆτ';
ΤΡΥΓΑΙΟΣ εἰ διαπρισθεῖεν δίχρα,
λάβοιμ' ἂν αὐτ' ἐς χάρακας ἑκατὸν τῆς δραχμῆς.
ΔΟΡΥΞΟΣ ὑβριζόμεθα. χωρῶμεν, ὦ τᾶν, ἐκποδῶν.

TRIGEO: *Nada de eso, que yo
le voy a comprar esas lanzas.*

FABRICANTE DE LANZAS: *¿Entonces cuánto me pagas?*

TRIGEO: *Si las partieras en dos,
me llevaba un centenar por un dracma para estacas de viñedo.*

FABRICANTE DE LANZAS: *Se burla de nosotros; marchémonos, amigo.*

Se trata de la prolongación de la situación que ocurría en la cita anterior [14]. Después de que los vendedores de armas acaben en la ruina por la llegada de la paz,

Trigeo se regodea en su desgracia, vengativamente, con burlas que hace pasar por consejos bienintencionados, aprovechándose además de la necesidad de estos para mantenerlos en vilo con falsas promesas de compra, que acaban por ser nuevas burlas.

Aves

[16] 1046

Pisetero, harto de la situación en Atenas, consigue fundar una ciudad en las nubes con los pájaros para huir de ella. Mientras funda la ciudad, llegan diversos personajes indeseables, que tratan de imponer lo mismo que el héroe trataba de evitar, por lo que son expulsados con violencia y sin miramientos. Aquí, después de que Pisetero tratase de echarlo, un inspector vuelve para pleitear.

ἘΠΙΣΚΟΠΟΣ: καλοῦμαι Πεισέταιρον ὕβρεως ἐς τὸν Μουνιχιῶνα μῆνα.

INSPECTOR: ¡Llamo a juicio a Pisetero por ultrajes para el mes de Muniquión!

Nuevamente, se trata de un uso legal del término. El acto de *hybris*, que ocurre en los versos 1029-1034, consiste en golpes y alguna burla, gratuitos desde una óptica general, aunque relativamente justificados por el deseo de Pisetero de librarse de todos esos asuntos, por un lado, y por la antipatía que debía de presentar el personaje del inspector en el público, por otro. Es un caso parecido al que se daba en la *Paz* [14] y [15] o en [3], con personajes considerados como malos y despreciados por el autor y, presumiblemente, por el público, siendo maltratados por el protagonista.

[17] 1259

La ciudad de las aves hace un bloqueo de sacrificios a los dioses hasta que se plieguen a su poder y además impiden el paso de estos por los cielos. Iris, mensajera de los dioses, trata de cruzarlo, lo que conduce a un enfrentamiento dialéctico cargado de amenazas entre esta y el protagonista.

ΠΕΙΣΕΤΑΙΡΟΣ σὺ δ' εἴ με λυπήσεις τι, τῆς διακόνου

πρώτης ἀνατείνας τὼ σκέλει διαμηριῶ

τὴν Ἴριν αὐτήν, ὥστε θαυμάζειν ὅπως

οὕτω γέρων ὦν στύομαι τριέμβολον.

ἼΡΙΣ διαρραγείης ᾧ μέλ' αὐτοῖς ῥήμασιν.

ΠΕΙΣΕΤΑΙΡΟΣ οὐκ ἀποσοβήσεις; οὐ ταχέως; εὐράξ πατάξ.

ἼΡΙΣ ἢ μὴν σε παύσει τῆς ὕβρεως οὐμὸς πατήρ.

PISETERO: Y si me molestas en algo,

después de levantarla, abro de piernas a la criada,

por muy Iris que sea, para que se admire de cómo,

siendo viejo y todo, me aguanta la polla tiesa tres asaltos.

IRIS: ¡Ojalá reventases por esas palabras!

PISETERO: ¿Qué, no vas a escapar, rapidito? ¡Fus, fus!

IRIS: En verdad mi padre ha de poner fin a tu insolencia.

Más allá de que sin duda pueda ser considerado *hybris* contra los dioses el hecho de oponerse a ellos de una forma tan explícita en lugar de venerarlos, los insultos que recibe Iris y, particularmente, la amenaza de violación, conllevan un nivel de desprecio lo bastante grave como para ser considerado un ultraje por casi cualquier mortal, con la posible excepción de los esclavos. En cualquier caso, llama la atención el desprecio con el que se trata a los dioses en la obra, aún atenuado por las libertades del género y el amplio amortiguador de su ficción. ¿Se tratará de un cierto deseo, fruto de las desventuras que sufrían entonces los atenienses, de venganza contra ellos, al que solo se pudiera dar salida como una broma, o tendrá, acaso, que ver con la cosmogonía órfica que se parodia en los versos 685 y siguientes (Bernabé 2003, 24)?

Lisístrata

[18] y [19] 399 y 400

Hartas de la situación de guerra en Grecia, las mujeres se rebelan, fundamentalmente negándose a mantener relaciones sexuales. Por esta causa, en la obra se forman dos semicoros, uno de mujeres y otro de ancianos, que durante la mayor parte de la comedia se enfrentan entre ellos.

ΧΟΡΟΣ ΓΕΡΟΝΤΩΝ τί δῆτ' ἄν, εἰ πύθοιο καὶ τὴν τῶνδ' ὕβριν;
αἶ τ' ἄλλα θ' ὕβρίκασι κάκ τῶν καλπιδῶν
ἔλουσαν ἡμᾶς, ὥστε θαίματίδια
σεῖειν πάρεστιν ὥσπερ ἐνεουρηκότας.

CORO DE VIEJOS: *¡Si supieras qué ultraje es el de estas...!*
Entre otras injurias nos han bañado
con el agua de esas jarras, de forma que tenemos
que sacudir los mantitos como si los hubiéramos meado.

En este caso se combinan dos aspectos de *hybris* relacionados, uno de mayor amplitud que otro. Por un lado, están los actos concretos que perpetran las mujeres durante la revuelta contra los ancianos, como el que se cuenta de tirarles agua (aunque en este caso era más un acto de defensa para evitar que sofocasen su revolución con antorchas que un intento de ultraje en sí mismo), que no tienen mayor fondo y cuya categorización como *hybris* responde más a una voluntad cómica del autor que a otra cosa, aunque puedan catalogarse así de forma legítima (Henderson 1987, 120); y por otro, aunque haya que entenderlo implícitamente, el propio hecho de la revuelta de las mujeres, que funciona además como agravante de sus otras acciones. De esto se hablará posteriormente.

[20] 425

Parte de la rebelión de las mujeres, en lo que atañe a Atenas, consiste en atrincherarse en la Acrópolis, donde, entre otras cosas, estaba el depósito del tesoro de la Liga de Delos, y no dejar acceder a ella a varón alguno.

ΠΡΟΒΟΥΛΟΣ : ... τάργυριου νυνὶ δέον,
ὕπὸ τῶν γυναικῶν ἀποκέκλημαι ταῖς πύλαις.
ἀλλ' οὐδὲν ἔργον ἐστάναι. φέρε τοὺς μοχλοὺς,
ὅπως ἂν αὐτάς τῆς ὕβρεως ἐγὼ σχέθω.

*COMISARIO: ...ahora que hace falta dinero,
las mujeres me cierran el paso a las puertas.
Pero no voy a conseguir nada quedándome plantado. Trae los arietes,
para que pueda poner fin a su insolencia.*

Nuevamente, como en [18] y [19], el uso del término se refiere tanto a la rebelión en sí misma como al acto particular de impedirle el paso al comisario y, con ello, despojarlo de su poder político y económico.

[21] 659

El contexto de este fragmento sigue siendo el de enfrentamiento entre ambos semicoros, como en el fragmento

ΧΟΡΟΣ ΓΥΝΑΙΚΩΝ εἰ δὲ λυπήσεις τί με,
τῷδέ σ' ἀψήκτω πατάξω τῷ κοθόρνῳ τὴν γνάθον.
ΧΟΡΟΣ ΓΕΡΟΝΤΩΝ ταῦτ' οὖν οὐχ ὕβρις τὰ πράγματ' ἐστὶ πολλή;

*CORO DE MUJERES: Y si me molestas en algo,
te voy a meter una patada en la mandíbula con este coturno sin curtir.
Coro de viejos: ¿No son acaso ya mucho ultraje estas cosas?*

La elección del término, cuando se amenaza con agresiones físicas, está plenamente justificada. Además, otra vez, como en [18], [19] y [20], el acto concreto está enmarcado en un contexto de una ofensa mayor que cubre toda la rebelión.

Tesmoforiantes

[22] 63

En lo que respecta a la hybris, este fragmento tiene poco contexto. Simplemente, el suegro de Eurípides lo acompaña a casa de Agatón, íntimo amigo del trágico, y sucede lo siguiente:

ΘΕΡΑΠΩΝ τίς ἀγροιώτας πελάθει θριγκοῖς;
ΚΗΔΕΣΤΗΣ ὅς ἔτοιμος σοῦ τοῦ τε ποιητοῦ
τοῦ καλλιποῦς κατὰ τοῦ θριγκοῦ
συγγογγύλας καὶ συστρέψας
τουτὶ τὸ πέος χοανεῦσαι.
ΘΕΡΑΠΩΝ ἦ που νέος γ' ὦν ἦσθ' ὕβριστής, ὦ γέρον.

CRIADO: ¿Qué agrícola se allega a las murallas?

SUEGRO: El que está preparado para, después de daros la vuelta a ti y al poeta de bellas palabras contra el muro y de recogeros, así fundiros la polla dentro.

CRIADO: Anciano, muy insolente eras en verdad de joven.

El texto es autoexplicativo. Evidentemente, amenazar con violar a alguien, más aún cuando es de una forma tan gratuita, es *hybris*. Lo más destacable es, como afirma Sommerstein, la asociación del concepto con la juventud (Fisher 1992, 20), hasta el punto de que, en lugar de señalar meramente la insolencia del viejo, el criado barrunta, dados los ultrajes actuales, “how much *more* hybristic must he have been in his younger days” (Sommerstein, 1994, 162).

[23] 465

Las mujeres de Atenas, hartas de que Eurípides las ultraje en sus obras de diversas formas, se reúnen en las fiestas de las Tesmoforias en asamblea, aprovechando que es un espacio vedado a los varones, para decidir cómo tomar justicia contra él.

ΧΟΡΟΣ δεῖ δὲ ταύτης τῆς ὕβρεως ἡμῖν τὸν ἄνδρα
περιφανῶς δοῦναι δίκην.

CORO: Es necesario que, por tal ultraje, ese hombre pague la pena públicamente.

Según Austin y Olson, Eurípides, al cometer el ultraje contra las mujeres públicamente, merece, según la percepción de estas, ser castigado de la misma forma (περιφανῶς) (2004, 194). En cuanto a los males considerados *hybris*, son demasiado extensos como para comentarlos todos, pero, básicamente, se refieren a que cuenta cosas de ellas en público, tanto verdaderas como falsas, que repercuten negativamente en diversos aspectos de su vida.

[24] 535

El suegro de Eurípides, a petición de este, se disfraza de mujer para colarse en la reunión de las tesmoforiantes. Tratando de justificar al trágico, critica ampliamente a las mujeres por sus maldades, lo que produce la siguiente reacción:

ΜΙΚΑ οὐ τοι μὰ τὴν Ἄγλαυρον, ὦ γυναῖκες, εὖ φρονεῖτε,
ἀλλ' ἢ πεφάρμαχθ' ἢ κακόν τι μέγα πεπόνθατ' ἄλλο,
ταύτην ἐῷσαι τὴν φθόρον τοιαῦτα **περιυβρίζειν**
ἡμᾶς ἀπάσας.

MICA: Por Aglauro, mujeres, no razonáis bien,
sino que o estáis drogadas o afectadas de algún otro gran mal,
si dejáis que esa apestosa nos ultraje a todas
con eso.

Aunque, como veremos, el suegro de Eurípides comete *hybris* en varios sentidos, en este momento las mujeres todavía no son conscientes del calibre de la

ofensa, ya que todavía creen que es una mujer quien habla (ver [25]). Curiosamente, y aunque sí nieguen las acusaciones, al menos implícitamente (ὁπόθεν ηὐρέθη τὸ χρῆμα, “¿de dónde ha sacado eso?”, 501), admiten que las mujeres son desvergonzadas, que es, en realidad, de lo que las acusa el protagonista y Eurípides (ἀλλ’ οὐ γάρ ἐστι τῶν ἀναισχύντων φύσει γυναικῶν/ οὐδὲν κάκιον εἰς ἅπαντα– πλὴν ἄρ’ εἰ γυναῖκες, “Pero no hay nada peor que las mujeres, / desvergonzadas en todo por naturaleza... salvo una mujer.” 531-2). En cuanto al género de la *hybris* de la que se le acusa, se trata de un caso de difamación. Dado que la honra está relacionada íntimamente con la fama, se entiende que el término *hybris* sea aplicable.

[25] 670

Una vez que el suegro ha sido descubierto, las mujeres, temerosas de que haya más hombres escondidos, los buscan, amenazando con castigar a los posibles culpables.

ΧΟΡΟΣ ἦν γάρ ληφθῆ δράσας ἀνόσια,
 δώσει τε δίκην καὶ πρὸς τούτῳ
 τοῖς ἄλλοις ἀνδράσιν ἔσται
 παράδειγμ’ ὕβρεως ἀδίκων τ’ ἔργων
 ἀθέων τε τρόπων·
 φήσει δ’ εἶναί τε θεοὺς φανερώς,
 δείξει τ’ ἤδη
 πᾶσιν ἀνθρώποις σεβίζειν δαίμονας
 δικαίως τ’ ἐφέπειν ὅσια καὶ νόμιμα
 μηδομένους ποιεῖν ὅ τι καλῶς ἔχει.

*CORO: Pues si acaso es cogido haciendo alguna impiedad,
 pagará la pena y además de eso
 será para los demás varones
 ejemplo de insolencia y de acciones injustas
 y modos ateos;
 y dirá claramente que los dioses existen,
 y enseñará ya
 a todos los hombres a adorar a las divinidades
 y a obedecer con justicia las leyes sacras y los ritos,
 preocupándose de hacer lo que es bueno.*

En este caso, se puede considerar que hay, al menos, dos damnificados por la *hybris*: las mujeres, cuyos ritos se violan, al entrar un hombre en ellos, y a quienes se ultraja de palabra, y las divinidades implicadas en las fiestas, a las que se ofende a través de ignorar lo sagrado de las normas que rigen las festividades. Así lo sugiere el fragmento, en el que, junto al término *hybris* se pone también ἀθέων τρόπων. Es uno de los pocos fragmentos en que el concepto se relaciona, aunque no sea en este caso de forma totalmente directa, con la religión.

Para escapar de las tesmoforiantes, el suegro toma una recién nacida (aunque finalmente resulta ser una bota de vino) como rehén, amenazando con matarla, lo que provoca la indignación y el horror de las mujeres.

ΧΟΡΟΣ ἀλλ' οὐ μὰ τῷ θεῷ τάχ' οὐ χαίρων ἴσως ἐνυβριεῖς
λόγους τε λέξεις ἀνοσίους
<ἐπ' > ἀθέοις ἔργοις·

*CORO: Pero, por las dos diosas, no te apresures en alegrarte
de injuriarnos con palabras y decir impiedades
sobre hechos ateos.*

En este caso, el acto que las mujeres temen que realice el suegro, el asesinato de un bebé ante los ojos de su madre, es evidentemente monstruoso. Aunque, posiblemente, esa crueldad, más aún bajo la agitación de las mujeres, pudiera valerle la acusación de ateo (considerando que solo quien no creyese a la divinidad podría llegar a tal extremo de inmoralidad), el hecho de que la amenaza se produzca en sagrado agrava la situación. Tanto Austin y Olson (2004, 249) como Sommerstein (2001, 200) sostienen que el prefijo ἐν- no solo es un intensificador del significado de ὑβρίζω, sino que además expresa que este acto se produce contra alguien. Además, Sommerstein añade que, aunque también Kore y Deméter puedan ser consideradas las atacadas por la *hybris*, él prefiere considerar que son las tesmoforiantes, al tener en cuenta que las diosas ya se ven representadas en la palabra ἀνοσίους. En cualquier caso, estamos ante un nuevo caso de relación entre el contexto religioso y la *hybris*, como en [24]. Cabe preguntarse, sin embargo, si esto no se debe más al contexto particular de la obra y del asunto en concreto que del término en sí. Dada la gran cantidad de veces que aparece el término en contextos totalmente alejados de la religión, parece lo más probable. También es algo digno de mención que, aunque estuviese dispuesto a hacerlo, el suegro no amenaza realmente a una niña, sino a una bota de vino, por lo que el uso de *hybris* sería claramente exagerado por parte de las mujeres, que probablemente fueran conscientes de este hecho. Esto es, sin embargo, perfectamente justificable por la voluntad cómica del autor: en Aristófanes, donde las mujeres son reiteradamente retratadas como borrachas empedernidas, derramar una bota de vino es un acto comparable, para ellas, a matar al hijo de alguien delante de él.

Eurípides trata de rescatar a su suegro, preso por las mujeres, con una sucesión de planes absurdos, consistentes en emular tragedias suyas, fingiendo que su pariente y él son personajes mitológicos. Este fragmento se sitúa durante una parodia de la Helena.

ΚΗΔΕΣΤΗΣ αἰσχύνομαί σε τὰς γνάθους ὑβρισμένη.

SUEGRO: Siento vergüenza ante ti de estar ultrajada en las mejillas.

Se refiere a que se las depilasen, y, metonímicamente, al travestismo al que se vio sometido. Aquí, como apuntan tanto Austin y Olson (2004, 289) como Sommerstein (2001, 215), las mujeres se sentirían fácilmente avergonzadas ante la presencia de un extraño. También señalan la mezcla entre el ámbito representado por los personajes y el de los representantes, por lo que el protagonista, aún hablando de su situación real, se refiere a sí mismo en femenino, como si fuese realmente Helena.

Ranas

[28] 21

Dioniso viaja con su esclavo Jantias, que lleva los bártulos y monta en un burro.

ΔΙΟΝΥΣΟΣ εἴτ' οὐχ ὕβρις ταῦτ' ἐστὶ καὶ πολλή τρυφή,
ὅτ' ἐγὼ μὲν ὦν Διόνυσος, υἱὸς Σταμνίου,
αὐτὸς βαδίζω καὶ πονῶ, τοῦτον δ' ὄχῳ,
ἵνα μὴ ταλαιπωροῖτο μηδ' ἄχθος φέροι;

*DIONISO: ¿Acaso no es esto un ultraje y el colmo del lujo,
que yo, siendo Dioniso,
hijo de Jarra,
camine por mí mismo y me canse, y aguante que este vaya montado
para que ni se afane ni lleve carga?*

Se trata de un ejemplo muy poco paradigmático de *hybris*, ya que no está claro quién es el que la perpetra; más bien parece que se aplica a una situación general que, por otra parte, siendo Dioniso el amo, probablemente sea culpa de este dios, con lo que, en última instancia, se estaría acusando de ultrajarse a sí mismo. La única forma de desviar la culpabilidad es considerar que la gota que colma el vaso de esta situación humillante son las quejas de su esclavo Jantias, que, según Sommerstein “does not know his place” y “ought to be grateful that his master has allowed him to ride instead of walking” (1996, 158), lo que constituiría, a pesar de su poca importancia en el conjunto de los hechos, el acto de *hybris*. Dentro de lo que cabe, esta actitud podría considerarse un caso de “excessive self-assertion” (Cairns 1996, 13). En cualquier caso, si tomamos la situación inicial, considerando que, de alguna manera, es un ultraje sin un sujeto claro, lo humillante del asunto consiste en que un mortal, y aún más, un esclavo, viaje más cómodamente que un dios. Esta es una de las muchas situaciones en las que Dioniso es humillado durante la obra, y una de las más suaves, con diferencia.

Asambleístas

[29] y [30] 664 y 666

Praxágora, instigadora de la una revolución pseudocomunista que deja el poder político en manos de las mujeres, expone a Blépiro, su marido, cómo se organizará el nuevo sistema, en el que todos los bienes serán comunes.

ΒΛΕΠΥΡΟΣ τουτὶ τοίνυν φρασάτω μοι,
τῆς αἰκείας οἱ τύπτοντες πόθεν ἐκτείσουσιν, ἐπειδὴν
εὖωχηθέντες **ὕβριζωσιν**; τοῦτο γὰρ οἴμαι σ' ἀπορήσειν.
ΠΡΑΞΑΓΟΡΑ: ἀπὸ τῆς μάξης ἧς σιτεῖται: ταύτης γὰρ ὅταν τις ἀφαιρῇ,
οὐχ **ὕβριεῖται** φάυλως οὕτως αὖθις τῇ γαστρὶ κολασθεῖς.

BLÉPIRO: Explícame entonces esto:

¿de dónde pagarán los que peguen la multa por agresión, cuando

se dediquen a ultrajar de fiesta? Pues creo que con esto te metes en un callejón sin salida.

Praxágora: Del pan del que se alimenten; pues cuando se le quita a alguien,

así no volverá a ultrajar fácilmente, castigado en su barriga.

Sommerstein dice que **ὕβριζωσιν** significa más el estado mental proclive a la *hybris* que su ejecución (2007, 197). También señala la asociación, ya vista varias veces, entre el ultraje y el alcohol (Cairns 1996, 25); que, por la gravedad de la acusación de *hybris*, a menudo se proponía la más suave de αἰκεία, aun cuando se creyese que se había sufrido la primera, para tratar de facilitar que el jurado la aceptase; y que el castigo propuesto por Praxágora de negarle el alimento al criminal solo era concebible en Grecia para niños, esclavos y mujeres. Este último aspecto, por otra parte, podría considerarse profundamente deshonesto, por lo que, en cierto sentido, el nuevo orden sería un causante de *hybris* en sí mismo para los varones libres. Fuera de esto, al ser este caso uno meramente hipotético, no hay mucho más que decir.

Pluto

[31] 564

Crémilo quiere devolverle la vista a Riqueza, para que este se junte a los justos. Pobreza, enterada de esto, trata de evitar su plan, exponiendo sus virtudes frente a las faltas de su rival.

ΠΕΝΙΑ περὶ σωφροσύνης ἤδη τοίνυν περανῶ σφῶν κάναδιδάξω
ὅτι κοσμιότης οἰκεῖ μετ' ἐμοῦ, τοῦ Πλούτου δ' ἐστὶ **ὕβριζειν**.
ΧΡΕΜΥΛΟΣ πάνυ γοῦν κλέπτειν κόσμιόν ἐστιν καὶ τοὺς τοίχους διορύττειν.

POBREZA: Procedo ahora por tanto a explicaros

que el decoro habita conmigo, y que ultrajar es propio de Riqueza.

CRÉMILLO: Ciertamente robar es, totalmente, una cosa decorosa, y abrir agujeros en las paredes.

Resulta interesante ver aquí cómo se relacionan, tal como ya señalaba Aristóteles (*Rh.* 1378 b23-35), la riqueza y la *hybris*, por una parte, y, por otra, como señala Crémilo irónicamente, la pobreza con la *κακουργία*, esto es, los delitos que se cometen para obtener riquezas ilícitamente (Fisher 1992, 20). A lo largo de la obra, sin embargo, no parece que las advertencias de Pobreza se cumplan o, al menos, no lo hacen más que en el sentido habitual en Aristófanes de unos personajes que triunfan y maltratan a aquellos que fueron malvados y que ahora se hallan en una peor situación por el plan cómico.

[32] 886

Cumplido el plan de Crémilo, cada cual recibe sus bienes según cuán justo sea, lo que conduce a los sicofantas, uno de los blancos favoritos de Aristófanes, a la mendicidad. Esto sucede cuando uno va a quejarse a casa de Crémilo de la nueva situación y se topa con un siervo y un hombre justo que estaba allí.

ΔΙΚΑΙΟΣ οὐδὲν προτιμῶ σου. φορῶ γὰρ πριάμενος
τὸν δακτύλιον τονδὶ παρ' Εὐδάμου δραχμῆς.
ΚΑΡΙΩΝ ἀλλ' οὐκ ἔνεστι "συκοφάντου δῆγματος".
ΣΥΚΟΦΑΝΤΗΣ ἄρ' οὐχ ὕβρις ταῦτ' ἐστὶ πολλή;

*JUSTO: No me preocupo de ti, pues llevo el anillo
que compré donde Eudamo por una dracma.*

CARIÓN: Pero no pone en él "contra picadura de sicofanta".

SICOFANTA: ¿Acaso no es esto un gran ultraje?

Uno de los casos de los que se hablaba al final del ejemplo anterior ([31]): un sicofanta, tras caer en desgracia por su injusticia, es humillado por los nuevos favorecidos, que se burlan de él y lo insultan.

[33] 899

Continuación de la situación anterior, [32], tras nuevas burlas.

ΚΑΡΙΩΝ κακόδαιμον ὁσφραίνει τι;
ΔΙΚΑΙΟΣ τοῦ ψύχους γ' ἴσως.
ἐπεὶ τοιοῦτόν γ' ἀμπέχεται τριβώνιον.
ΣΥΚΟΦΑΝΤΗΣ ταῦτ' οὔν ἀνασχέτ' ἐστὶν ὧ Ζεῦ καὶ θεοί,
τούτους ὕβριζειν εἰς ἔμ';

CARIÓN: ¿Desgraciado, hueles algo?

*JUSTO: Igual el frío,
porque se tapa con semejante mantito.*

*SICOFANTA: ¿Es acaso esto soportable, oh, Zeus y dioses,
que estos me ultrajen?*

En este caso, se burlan directamente de la nueva situación de pobreza del sicofanta.

[34] y [35] 1044

Un joven, por necesidad, era amante de una vieja. Cuando consigue riqueza tras el éxito del plan cómico, le echa en cara sus muchos defectos, fruto de la edad, bien como burla, ahora que ya no la necesita, bien porque su carencia lo hacía ciego a estos.

NEANIAΣ ἀρχαία φίλη,
πολιὰ γεγένησαι ταχύ γε, νῆ τὸν οὐρανόν.
ΓΡΑΥΣ τάλαιν' ἐγὼ τῆς ὕβρεος ἢς ὕβριζομαι.

MOZO: *Amiga vetusta,*
muy rápido has encanecido, por el cielo.

VIEJA: *Desdichada yo, por el ultraje con que me ultrajan.*

El motivo del uso del término está bastante claro: sea suficiente o no para merecerlo, se refiere a señalar los defectos de la vieja de una manera tan brusca y carente de tacto. No está claro si el joven actúa de mala fe o si, por el contrario, está de veras sorprendido y antes no había reparado en esto, cegado por su necesidad (Sommerstein 2001, 205). Por mucho que esté relativamente justificada la actitud del mozo aún si lo hace a sabiendas, pues es más o menos comprensible que sienta un cierto rencor hacia alguien con quien se vio obligado a relacionarse romántica y sexualmente, la humillación de la vieja, que en ningún momento se presenta como mala en la obra, y de hecho no se vuelve pobre por injusta, es un tanto gratuita. A pesar de esto, sin embargo, el joven gana riqueza, por lo que se deduce que es, en realidad, justo.

[36] 1074

Crémilo habla con el mozo sobre lo que la vieja cuenta de él, ahora que ya no la necesita.

NEANIAΣ τί κατηγορεῖ;
ΧΡΕΜΥΛΟΣ εἶναί σ' ὕβριστήν φησι καὶ λέγειν ὅτι
' πάλαι ποτ' ἦσαν ἄλκιμοι Μιλήσιοι.'

MOZO: *¿De qué me acusa?*

CRÉMILLO: *Dice que eres insolente y que dices que*
"en tiempos eran bravos los Milesios".

Se trata del mismo caso, prácticamente, que el anterior ([35]). Aquí no se describe la *hybris*, aunque se puede deducir, por un lado, algo parecido al contexto anterior, y, por otro, que la expresión misma con la que se refiere al fin de su relación es lo bastante burlesca para ser humillante. Al final, sin embargo, por orden o consejo de Crémilo, la relación entre ambos se restablece, por lo que parece que la *hybris* sí era injustificada y puesta ahí para reírse de un blanco cómico fácil como es una vieja enamorada, pero sin intención de castigar verdaderamente al personaje. Todo esto da a entender que la situación es un tanto ambigua y compleja como, por otra parte, ya muestra el hecho de que ambos personajes tengan motivos relativamente comprensibles.

Fragmento 592 K.-A., quizás de *Tesmoforiantes II* o *Lemnias*.

[37] y [38] 11 y 17

En este fragmento, dos mujeres, que se consideran ultrajadas (posiblemente en nombre de todas las mujeres, y posiblemente por los hombres) maquinan un plan, en el que una propone lo que parece una huelga sexual como la de Lisístrata, pero utilizando consoladores. La otra no se muestra de acuerdo, al menos en esto último.

Fragmento papiráceo de Oxirrínco (P. Oxy. II 212). Solo recojo en él la parte central, que es la mejor conservada, y ni siquiera entera, sino únicamente aquello que pueda servir para el tema de la hybris. Existen pocas dudas sobre su autoría, que considera probable el editor más reciente (Bagordo 2016, 43). Para el verso 13, tomo la propuesta de Bagordo (“...eine fast obligatorische Redewendung; ebenso eine Form von σκέπτεσθαι in v. 13 (am wahrscheinlichsten σκεψό[μεθα de ed. pr.]”, 2016, 43). En cuanto al verso 18, existen varias propuestas para cubrir la laguna: van Herwerden propone ἔμπλεως, Wilamowitz ἀνάπλεως (Bagordo 2016, 43). En cualquier caso, sus interpretaciones son similares, y basándome en ellas traduzco el pasaje.

ὕβριζόμεναι. (β.) μὰ Δί' ἀλλ' ἐγὼ
ἦν νοῦν ἔχωμεν, σκεψ[
μηδὲν πλεον τούτους.[
(A.) τί οὖν γένοιτ' ἄν; (B.) ἔχ' α. [15
τί ἐστι τοῦθ' ὃ λέγουσι τ[ὰς Μιλησίας
παίζειν ἐχούσας, ἀντιβολῶ, [τὸ σκύτινον;
(A.) φλυαρία καὶ λῆρος ὕβρεω[ς
κἄλλως ὄνειδος καὶ κατ[άγελως

A. -ultrajadas. B. Por Zeus, pero yo [...
si tenemos sentido, [consideraremos...
no más a ellos[...
A. -¿Qué va a pasar entonces? B. Mira,[... 15
¿Qué es eso con lo que se dice que las milesias
juegan agarrándolo, por favor, lo de cuero?
A. -Un sinsentido y una tontería [llena de] insolencia,
además de una vergüenza y una [burla...

Falta contexto para interpretar cuál es el ultraje del que se quejan las mujeres, pero, si es realmente una reelaboración de las *Tesmoforiantes*, lo más probable es que se trate de los agravios de Eurípides, como en la original. Si es *Lemnias*, o cualquier otra, es más difícil de determinar, pero igualmente parece que debe de tratarse de un ultraje cometido a las mujeres en su conjunto, tal vez por parte de los varones como grupo. Si esta última hipótesis es correcta, las posibilidades son casi infinitas.

En cuanto al segundo uso de *hybris*, puede interpretarse de diversas formas, pero todas ellas relacionadas: o bien es la causante de ella quien propone el uso de los consoladores, o bien los propios consoladores o sus fabricantes; los ultrajados pueden ser las mujeres que tienen que usarlos, los varones o incluso sus penes, en todos los casos por lo pobre de la imitación: se parecen ὥσπερ σελήνη γ' ἡλίῳ· τὴν μὲν χρῶαν/ ἰδεῖν ὁμοίον ἔστι θάλλπει δ' οὐ[δαμῶς (“como la luna al sol: de color/ es parecido de

ver, pero no da calor ninguno”, 26-7). Dado el contexto, parece más lógico que sean las mujeres las ultrajadas, por tener que conformarse con semejante sucedáneo, que los varones, o sus penes, por verse sustituidos por una imitación de baja calidad. De igual forma, los causantes de la *hybris* parecen ser los falos de cuero, si atendemos a que es una respuesta a la pregunta del verso 16, que se refiere a ellos, aunque también es posible que sean sus creadores.

ANÁLISIS DE LA HYBRIS EN EL DISCURSO DE ARISTÓFANES EN EL *BANQUETE* DE PLATÓN

En este apartado, trataré de analizar la *hybris* dentro de la intervención de Aristófanes en el *Banquete* de Platón, explicando en qué consiste y qué implicaciones tiene dentro del discurso y del diálogo en general.

En el *Banquete* de Platón, Aristófanes elabora un mito según el cual los hombres de antaño eran criaturas dobles y portentosas, pero por tratar de asaltar a los dioses fueron partidos en dos. El deseo de unirse con la otra mitad de nuevo y ser otra vez un ser único y completo es el amor. Por tanto, llamamos amor a τοῦ ὅλου [...] τῇ ἐπιθυμίᾳ καὶ διώξει (“al anhelo y la persecución de lo completo”, 192 e).

Aunque en ningún momento se use el término *hybris* en este pasaje, sí aparecen términos asociados, especialmente desde la perspectiva de Cairns, que trata de aunar el punto de vista de Fisher de *hybris* como agresión ultrajante y la posición, más tradicional, de MacDowell y Dickie, entre otros, que conciben el término como “having energy or power and misusing it self-indugently”, (MacDowell 1976, 21). Según esta síntesis, la diferencia entre las dos corrientes estriba en la perspectiva que se toma a la hora de abordar el concepto, por lo que el término puede referirse a ambas realidades como “different aspects of the same phenomenon” (Desmond 2005, 45). Así pues, en el discurso se hace referencia a su gran poder (δύναμις) y violencia (ἀσελγία), así como a su soberbia (τὰ φρονήματα μεγάλα εἶχον) (Desmond 2005, 46). Y, aunque no fuera así, no hay duda de que el hecho de que τὸ εἰς τὸν οὐρανὸν ἀνάβασιν ἐπιχειρεῖν ποιεῖν, ὥς ἐπιθησομένων τοῖς θεοῖς (“intentaron ascender al cielo para asaltar a los dioses”, 190 b-c) puede considerarse un acto de *hybris* desde cualquier perspectiva que se quiera tomar del término.

En este relato se sigue el “esquema trágico”, que tradicionalmente se venía atribuyendo al concepto y que Fisher desestimó en tanto que no era, a su juicio, algo verdaderamente asociado a la palabra, sino que simplemente podía, o no, aparecer con ella. Así, llevados por la soberbia, los primitivos hombres ignoraron sus límites y, creyéndose más que la divinidad, trataron de derrocarlos. Esto provocó un castigo o venganza por parte de estos, generalmente llamado *némesis*, en este caso la división en dos, con la consiguiente pérdida de poder y la irremediable insuficiencia de su nuevo ser.

Dentro de este relato, cabría preguntarse si la rebelión de los humanos primitivos está o no justificada. Ludwig, al poner el foco en la injusticia de los dioses (2002, 76) y su dependencia con respecto a los hombres (2002, 77), opina que el Aristófanes platónico simpatiza con los rebeldes (2002, 78). Si los dioses son injustos, ¿por qué iba a suponer una culpa el tratar de derrocarlos, más aún cuando su superioridad, teniendo en cuenta la fuerza prodigiosa de los primeros hombres, no es

tan evidente? Sin embargo, estas cuestiones, aunque puedan ser interesantes, no son relevantes para analizar la *hybris* del asunto.

Como ya se ha visto en el artículo de Cairns, la *hybris* es una cuestión de honra (1996, 32). Así pues, la justicia no es, en principio, algo verdaderamente relevante. Al fin y al cabo, sean justos o no, los dioses gozan del más alto grado de honor existente (1996, 19). Que esto era así ya en el contexto del discurso lo muestra el hecho de que los hombres les hicieran sacrificios (190 c). Se trata de uno de aquellos casos en los que alzarse contra los superiores es considerado *hybris* (Fisher 2019, 438).

En cuanto a los motivos de esta *hybris*, puede considerarse que meramente se trata meramente de esos *φρονήματα μεγάλα*, de un puro deseo de poder y de llegar a lo más alto posible. Más o menos así lo interpretan tanto Ludwig como Reckford, aunque con matices importantes.

El segundo hace referencia a la busca de ser “outrageously happy” (1974, 44), un deseo que lleva incluso a “rival the gods” y se relaciona con el estadio infantil, tanto del individuo como de la especie, y sus fantasías (1974, 45). Este deseo se refleja como catarsis propia en la comedia por medio de fantasías en las que este se ve satisfecho, de imágenes de puro júbilo vital y de lo inmediato (1974, 51-54).

Por su parte, la interpretación de Ludwig es mucho más compleja y menos fácil de ver. En primer lugar, para él, los dioses olímpicos, en opinión de Aristófanes, no existen, sino que son meramente proyecciones de las normas de la sociedad (“An atheist deprives the gods of sustenance by withholding his belief. If everyone did likewise, the gods would *die*”, “...the city’s gods are [...] tools of control in the empire of Nomos. [...] the gods are products of the city” 2002, 79-83), aspecto en el que choca frontalmente con la visión de Reckford (“all this wild commentary is sanctioned by religious tradition and the very gods in question!”, 1974, 44). Así, el mito se convierte en un relato del paso del hombre natural al civilizado, y el *eros* del que se habla no es sino una forma de domesticación de las pasiones desbordadas del hombre primigenio, originariamente incestuoso (“there is enough here to support the interpretation that [...] Aristophanes is suggesting that natural man propagated himself by means of incest”, 2002, 92). El *eros* originario, sin embargo, estaba dirigido “to rival their elders, to become equals, or even become superiors” (2002, 97). Esta es, entonces, la *hybris* del hombre natural, “the circle-people’s revolt against their parent-gods, an attempt to deify themselves” (2002, 101). Estos primeros hombres, rebosantes de *libido dominandi* (2002, 84), son además comparables con los cíclopes (2002, 93), de los que se sugiere que son *ὕβρισταί* (Hom. *Od.* 9. 175). Así pues, además del acto concreto de rebelarse contra el padre, el propio carácter de estos seres puede considerarse en sí mismo proclive a la *hybris*, y por tanto en su culpa estarían también los casos más cotidianos de esta, los abusos típicos de los poderosos.

La visión del amor como un elemento que impulsa a buscar la unión es, desde cierto punto de vista, reconciliable con la visión que refleja el discurso de Sócrates (Moellendorf 2009, 98), si se considera que la belleza última de la que habla Diotima (211. c) es unificadora en tanto que participa de todas las bellezas concretas. Además, lo que busca el amor es, en cierto sentido, un remedio para el gran rasgo que hace incompleto al hombre: la mortalidad (Obdrzalek 2017, 75). Este ascenso del filósofo impulsado por el amor puede ser, por otra parte, considerado en sí mismo *hybris*, algo que ya adelanta el hecho de que Sócrates sea acusado de ello en numerosas ocasiones durante la obra (Desmond 2005, 45-46):

En primer lugar, lo es en el sentido tradicional en tanto que desoye los límites impuestos a la humanidad y se lanza en pos a lo divino (Moellendorf 2009, 101); también puede considerarse que lo es en el de Fisher y el de Cairns, ya que es probable que el ignorar así las diferencias entre lo humano y lo divino suponga un insulto a los dioses, una nueva forma de ἐπιθεῖν τοῖς θεοῖς, así como un caso de “excessive self-assertion” (Cairns 1996, 13). No en vano ambos casos se tratan, como dice Sedley, de una forma de divinización (2017, 94), algo que necesariamente entra en conflicto con la honra divina. Por quedasen dudas de lo osado de la actuación filosófica ante la divinidad, la terminología que usa Sócrates (o Diotima) puede interpretarse sexualmente (Moellendorf 2009, 25). Además, supone, si se toma el mito de Aristófanes como cierto, enfrentarse al actual orden impuesto por la divinidad (Moellendorf 2009, 106), en contra de lo que propone el propio Aristófanes, que, si bien habla del *eros* como fuerza que impulsa a la reunificación, no concibe más salida para la unión total que la acción de los dioses, por lo que aboga por la piedad (193. d). Así, la acción del filósofo lo convierte en un monstruo (Moellendorf 2009, 103).

Por otra parte, la búsqueda de Sócrates supone un agravio contra el orden de pensamiento, moral y social de su momento y contra aquellos que participan de él (Desmond 2005, 63). Esto puede, además, verse desde una perspectiva más crítica: dado que el alcanzar la belleza absoluta supone dejar de amar (Gagarin 1977, 27) y “la ascensión hacia la Belleza en sí exige la renuncia del deseo por las bellezas particulares” (Luri 2011, 33), quien llega a este bien supremo desprecia a sus antiguos amados (Gagarin 1977, 31), causando así daño a sus allegados y haciendo que sea responsable del fracaso de sus alumnos, siendo Alcibíades un ejemplo particularmente notable. (Gagarin 1977, 37). Es señalable que este fuera calificado, precisamente, como “*The most hybristic of those who lived under the democracy*” (Fisher 1992, 148). La *hybris* del maestro, al menospreciar a sus alumnos, acaba por engendrar a su vez *hybris* en estos.

COMENTARIO DE LAS COMEDIAS EN RELACIÓN CON LA *HYBRIS*

En este apartado, indagaré de forma breve en aquellos ejemplos de *hybris* en los que no salga la palabra mencionada, pero que formen parte fundamental de la trama de la obra. Dentro de este análisis también hablaré de los casos en los que se presente el esquema que llamo tradicional o trágico, en el que un personaje, después de transgredir los límites que imponen los dioses, es castigado. Dado que ya se ha analizado suficientemente en el apartado de usos del término, en esta sección no se comentarán las *Tesmoforiantes*.

Acarnienses

No hay un componente de *hybris* particularmente resaltado en el esquema fundamental de la obra: aunque sea osado, la firma de la paz particular no supone un ultraje, en principio, hacia nadie, y no es un deseo de exaltar su honra lo que lleva al protagonista a ello. Donde sí hay *hybris* es en la relación con Lámaco, como ya se vio en los usos del término de la obra. Este tipo particular de *hybris* se inserta dentro del contexto del *psógos*, la invectiva, propio de la sátira (Rosen 2007), especialmente por el hecho de que se dirige a un personaje real.

Caballeros

Nuevamente, no hay *hybris* intrínseca en el plan del salchichero: sus pretensiones de derrocar a Cleón tienen la validación del destino, como se ve en el oráculo. En donde sí se despliega su *hybris* es en su enfrentamiento con el Paflagonio: no en vano se trata de una lucha por demostrar quién es el más bellaco de todos, el que está más dotado de *πονηρία*. Casi la totalidad de la obra está ocupada por un ejercicio de *psógos* mutuo. Lo que salva al protagonista de caer en la misma categoría que el Paflagonio es, según Rosen, la validación que le da el autor al presentarlo como contrincante del villano, al que muestran su oposición todos los personajes de la obra junto al autor (2007, 78-91). Unido a esto, está la transformación del salchichero en un hombre de bien, injustificada como desarrollo de personaje (Gil 1995, 209-10), pero que legitima su posición como héroe de manera definitiva. Otro aspecto digno de consideración es que solo el salchichero es acusado de *hybris* aunque el Paflagonio se comporte con una *πονηρία* similar. Esto se puede explicar por dos vías, que no se obstaculizan entre sí. En primer lugar, solo uno, por mucho que ambos se enfrenten, puede tomar la posición propia del poeta satírico: quien lo consiga, por tanto, será quien realmente pueda vituperar al otro (Rosen 2007, 67-116) y por tanto ser culpable de *hybris*. Por otra parte, la *hybris* era un concepto tan asociado al poder y a los ricos que era difícil que se aplicara a los demócratas radicales como Cleón, quien, recordemos, es la persona que representa el Paflagonio (Fisher 1992, 497-8).

Nubes

De todas las comedias de Aristófanes, es en esta obra, probablemente, en la que mejor encaja el “esquema tradicional” de la *hybris*. Una parte de sus aspectos ya han sido analizados con el ejemplo [8]. Sin embargo, aún queda mucho por investigar. En un principio, el plan de Estrepsíades no está particularmente cargado de *hybris*: aprender retórica para librarse de pagar deudas es una pillería, pero calificarlo de *hybris* es sin duda excesivo. Es en el contexto de la enseñanza de la retórica donde se materializa la *hybris*: para que la retórica pueda operar a sus anchas, tiene que negar la importancia y la existencia de los demás asuntos, empezando por todas las normas y leyes, que se toman como convenciones sin el más mínimo sustento objetivo (1421-2), y acabando por los dioses (367). A través de esta negación, se atenta contra todo el orden divino, natural y social, por lo que se comete *hybris* contra, potencialmente, todos los elementos a los que se les pueda suponer una honra. Todos los personajes relevantes de la obra cometen esta *hybris*: los sofistas, y particularmente Sócrates, al defender y enseñar esto; Estrepsíades, por aceptarlo y tratar de utilizarlo; y Fidípides, que, después de aprenderlo, lo pone en práctica contra su padre, para desgracia de este. La *hybris* que entraña esta concepción no es meramente intelectual, sino que se manifiesta en diversos actos, tanto el desprecio de Estrepsíades hacia sus conciudadanos y su soberbia, convencido de su invulnerabilidad, como el maltrato de Fidípides hacia este. Así, el propósito de Estrepsíades, aunque en un principio fuese algo relativamente inocuo, acaba por sumirlo todo en un desorden incontrolado que se vuelve contra él y provoca su caída. Zimmermann (2006, 248) afirma que Estrepsíades no llega a la salvación ni a la prudencia aunque caiga por su *hybris*; sin embargo, esto no es del todo cierto: al final, Estrepsíades se reconcilia a través de su desgracia, como πάθει μάθος esquivo que es (Zimmermann 2006, 259), con el orden divino, y con él se libera de la ceguera que le habían inducido las nubes. Más aún, se convierte a través de esta reconciliación en un agente impulsado por la divinidad (o eso se sugiere en los versos 1478-85, cuando finge que habla con Hermes) que castiga a los sofistas, instigadores principales de la *hybris*. Así, el esquema “trágico” se repite, en un nivel mayor, en Sócrates y los suyos: después de incurrir en *hybris*, esta se vuelve contra ellos y acaba en su caída. Por si fuera poco, hay un paralelismo entre quién es el artífice concreto de la caída de cada uno: cada uno cae por causa de aquel al que corrompió directamente: Fidípides hunde a su padre y este a los sofistas. A Fidípides, por otra parte, no lo hunde nadie, que se sepa, pero prolongar más el esquema supondría un juego de muñecas rusas infinito. Así pues, en la comedia hay dos esquemas trágicos interrelacionados en lugar de uno solo. Quienes no aprenden, en principio, a partir de sus sufrimientos son los sofistas, aunque, no estando la obra centrada en su peripecia como personajes, no es particularmente de extrañar. Resulta llamativo, por otra parte, que esta sea trágica y no cómica (Gil 1995, 11), pues acaban en peor estado del que empezaron. Así, cabe considerar esta obra como una forma de

parodia de la tragedia. Esto pone de manifiesto la gran capacidad de la comedia, en la que cabe incluso asimilar los esquemas propios de lo que es, en principio, su contrario.

Avispas

A simple vista, el plan cómico de Bdelicleón parece libre de *hybris*, por descabellado que sea: en principio, solo quiere que su padre supere su adicción, que, en realidad, únicamente le causa pesares. Según este punto de vista, sin embargo, la *hybris* desatada de Filocleón en la segunda parte de la obra no tiene relación alguna con el plan cómico ni, en gran medida, con la primera parte. Hay varias maneras de entender el desenfreno de Filocleón en la última parte: para Ludwig, Filocleón sublimaba por medio de los juicios sus deseos más bajos, por lo que al alejarlo de ellos pierde el control (2002, 205-12). Según Reckford, por el contrario, la *hybris* de Filocleón no es más que una manifestación de libertad ante la manipulación que trata de someterlo a designios ajenos (1974, 54). Existe, sin embargo, la posibilidad de interpretar el propio plan cómico como *hybris*. Sea con mejor o peor intención, el hecho es que Bdelicleón está educando a su padre, y no solo para que supere su adicción. Esto supone una subversión de la relación paternofilial, por lo que la honra propia del *paterfamilias* es arrebatada por el hijo, que se sitúa por encima del padre. Esto se refleja de forma bastante explícita en la obra (1351-9):

ἐὰν γένη δὲ μὴ κακὴ νυνὶ γυνή,
ἐγὼ σ' ἐπειδὴν οὐμὸς υἱὸς ἀποθάνῃ,
λυσάμενος ἕξω παλλακὴν ὧ χοιρίον.
νῦν δ' οὐ κρατῶ ἔγω τῶν ἐμαυτοῦ χρημάτων·
νέος γάρ εἰμι. καὶ φυλάττομαι σφόδρα. 1355
τὸ γὰρ υἷδιον τηρεῖ με, κἄστι δύσκολον
κἄλλως κυμινοπριστοκαρδαμογλύφον.
ταῦτ' οὖν περὶ μου δέδοικε μὴ διαφθαρῶ·
πατήρ γὰρ οὐδεὶς ἐστὶν αὐτῷ πλην ἐμοῦ.

Pero, si no eres ahora una mala mujer,
yo, cuando haya muerto mi hijo, te
voy a redimir y a tener por concubina, chochete.
Pero ahora no puedo disponer de mis riquezas
porque soy jovencito y estoy demasiado vigilado.
Pues mi hijito me acecha y es un gruñón
y un cortacominorraspaberros.
Por eso tiene miedo de que me eche a perder:
pues no tiene otro padre que yo.

Además, a raíz de esta inversión, Filocleón muestra en su actitud la *hybris* asociada a la juventud (y al vino). Según esta visión, un acto de *hybris* daría lugar a más *hybris*, tal y como pasaba en las *Nubes*. Aunque esta lectura no carezca de sus dificultades (nadie recrimina al hijo en ningún momento por reeducar a su padre, por

ejemplo), creo que es la que mejor unifica la obra y explica la actitud de Filocleón en la segunda parte.

Paz

La *hybris* del plan cómico en esta obra es subir al Olimpo. Así pues, es un caso muy semejante a la *hybris* de la que se habla en el *Banquete* de Platón, tanto con relación a la de los hombres primigenios como a la de Sócrates. Sin embargo, hay que tener en cuenta que este ascenso, a diferencia del de los hombres del discurso de Aristófanes, no supone un intento de conquistar el Olimpo, sino tan solo un medio para recuperar la Paz. Más allá de eso, después Trigeo humilla a los vendedores de armas, como ya se vio en los ejemplos.

Aves

De todos los planes de las obras de Aristófanes, probablemente este sea el que muestra un acto de *hybris* más claro, tal vez por encima de *Nubes*. Sin embargo, a diferencia de esta, aquí el plan triunfa sin inconvenientes, de forma que el protagonista acaba siendo llamado en el último verso (1765) δαιμόνων ὑπέρτατε, “el más alto de los dioses”. Esta trama ha sido considerada desde varios puntos de vista: para Reckford, es una manifestación de las fantasías infantiles y del júbilo (1974, 62). Para Ludwig, es la imagen de un tirano que, mediante la manipulación, consigue construir una comunidad a su medida en la que es soberano absoluto, sustituyendo a los dioses (que no son más, en la interpretación de Ludwig, que manifestaciones ficticias del *nómos*) por su propia voluntad (2002, 82-86). Según la teoría de los mitos de Frye, es una de las muestras más poderosas del mito de primavera, que se caracteriza por el movimiento de ascenso del protagonista, por la peripecia positiva (1977, 216-245). El mismo autor opina que, probablemente, el autor no estuviera de acuerdo con el plan de Pisetero (1977, 234), con lo que sería solo el compromiso con el esquema de la comedia el que llevaría al éxito de este. Es un asunto un tanto problemático, aunque quizá pueda suavizarse teniendo en cuenta el contexto órfico que parece verse en la obra, como ya postulé en los ejemplos. Nuevamente, y a pesar de la dificultad de interpretación que entraña el texto, es un caso semejante al de la rebelión de los hombres primigenios del *Banquete*, como también señala Ludwig (2002, 82), y, por tanto, con la *hybris* de Sócrates, como ya ocurría con el caso de la *Paz*, aunque aquí sea todavía más semejante por la coincidencia entre la intención de los hombres enteros y Pisetero.

Lisístrata

En una sociedad patriarcal como la griega, en la que el poder político está totalmente en manos de los varones y estos tienen además a las mujeres subordinadas en el orden familiar, que las mujeres se alzasen por encima de ese poder y tomaran el control, aún bienintencionadamente y por culpa de la ineptitud manifiesta de estos,

puede considerarse un acto de *hybris*. Un ejemplo similar en muchos aspectos al de Lisístrata es, salvando la distancia de tono entre lo trágico y lo cómico, el de Antígona, que también viola las jerarquías fijadas entre hombres y mujeres para tratar de restablecer un orden roto por los varones, cosa que, de hecho, recibe el calificativo de *hybris* por parte de Creonte (480, 482), que también dice lo siguiente: ἐμοῦ δὲ ζῶντος οὐκ ἄρξει γυνή (525), “no mandará una mujer mientras yo viva”, e insulta a su hijo por abogar por Antígona llamándolo “esclavo de una mujer” (756), entre otras cosas. También cabe considerar que unas fiestas de Argos en las que hombres y mujeres intercambiaban su vestimenta habitual recibían el nombre de ὑβριστικά (Fisher 1992, 118). Sin embargo, es difícil concluir con seguridad si un acto, por irreverente que sea, claramente bienintencionado y que en la obra recibe el apoyo del autor puede seguir siendo considerado *hybris*. Fisher, en el caso de Antígona, cree que no (1992, 310), aunque no se muestra claramente en desacuerdo en el de Lisístrata (1992, 118), quizás por no haber analizado la obra con la misma profundidad. Sin ánimo de dejar zanjada esta posible disputa, yo creo, personalmente, que sí es posible. Para tratar de defender esta postura, me valdré de la teoría de la tragedia de Hölderlin, que, sin ser en absoluto un esquema que haya surgido de un análisis académico estricto, y siendo claramente insuficiente para abarcar el conjunto de la tragedia, sí se puede apreciar en algunas obras y puede usarse para entenderlas mejor, independientemente de que este sistema no fuese concebido por los autores de estas. La teoría, básicamente, dice lo siguiente: la divinidad y el hombre son opuestos, representando los dioses lo orgánico, aquello que tiene límites y normas, frente lo aórgico de la humanidad, ilimitada y sin medida. Del enfrentamiento, del intento de superar la contradicción de estas dos categorías, surge el conflicto trágico. Este intento solo puede realizarse, sin embargo, en momentos de crisis en los que el orden orgánico se vea amenazado. En esta situación, hay un personaje que se vuelve un *antitheos*, alguien que, oponiéndose a la divinidad y rompiendo sus límites, abrazando la ilimitación, y con ello lo monstruoso, de lo aórgico, restaura el orden yendo contra él, dándole un nuevo sentido para evitar que perezca en el devenir del tiempo. El papel del *antitheos* es, en el esquema trágico, irremediabilmente suicida. Exceptuando este último aspecto, *Lisístrata* responde a esta forma, y, siendo la obra una comedia, es fácil suponer por qué no cumple con esto. En el contexto de la guerra del Peloponeso, en que los enfrentamientos amenazan con destruir las instituciones y, con ellas, la forma de vida de los griegos, Lisístrata, una mujer caracterizada por una audacia sin límites, como suele suceder en el héroe cómico, se alza por encima de ese orden que pretende salvar, cometiendo *hybris*, tanto en el sentido que se le vino dando tradicionalmente, como en el más apegado al valor original del término, contra los ciudadanos, a los que ofende por situarse por encima de ellos, y contra las propias normas por las que se rige la sociedad.

Ranas

En este caso, es difícil encontrar *hybris* alguna en el plan: al fin y al cabo, aunque transgreda el orden marcado por los dioses de la vida y la muerte, al ser el héroe un dios en sí mismo, es difícil acusarlo de ello. De hecho, Dioniso es, en esta obra, más víctima que atacante, no ya por parte de los personajes, sino sobre todo por el tratamiento ridículo que recibe por parte del autor. Esto podría considerarse, en cierta medida, *hybris* contra la divinidad, pero tiene unos matices muy importantes que amortiguan esto, más allá de la propia ficción: Dioniso es, además de un dios subversivo y ambiguo en sí mismo, el patrón de la comedia. Resulta lógico, por tanto, que en las celebraciones de la comedia, caracterizada entre otras cosas por la libertad de ataque (Halliwell, 1991), no se limite a la hora de atacar al dios que precisamente le permite esa libertad. Los otros dioses que más aparecen en la comedia de Aristófanes y en situaciones más ridículas, Hermes y Heracles, también tienen fuertes lazos con los géneros cómicos (Carrizo 2018, 3; Rosen 2007, 57-66). Así pues, todo parece indicar que no hay que tomar en serio estas “blasfemias” (aunque haya autores, como Gil, que opinen lo contrario: 1995, 33). Por otra parte, ya que tanto Dioniso como Heracles son, por su madre mortal, los dioses más cercanos en condición a los humanos, la transgresión queda todavía más mitigada.

Asambleístas

Nuevamente, en esta obra se reflejan los mismos problemas con respecto a la relación entre hombres y mujeres que en *Lisístrata*. Sin embargo, en este caso la *hybris* de las mujeres es mayor, al no limitarse a solucionar el problema y marcharse, sino a retener el poder, presumiblemente, para siempre. Por otra parte, sus radicales medidas suponen, quizá, un menoscabo a la honra de los ἄριστοι. No es fácil, sin embargo, medir las consecuencias de sus acciones debido a lo radical del cambio. Al menos una escena, sin embargo, parece poner el foco en la *hybris* del plan, o, al menos, de alguna de sus consecuencias: la escena en que las viejas exigen su derecho a mantener relaciones sexuales con el joven. Ruffell se posiciona en contra de las lecturas totalmente irónicas de las dos últimas obras de Aristófanes (2006, 102-4); sin embargo, y aunque no le falte razón en determinados aspectos, su interpretación de esta escena en particular, al centrarse en el hecho del romance interrumpido por las viejas (2006, 82-3), pierde de vista el rasgo que más claramente la sitúa en el ámbito de la *hybris* y la convierte en negativa: la escena es, a todas luces, el prelude de una violación. Lo absurdo del caso particular (es más bien improbable que un par de ancianas utilicen su fuerza bruta para abusar sexualmente de un joven), aunque pueda suavizar la crudeza ante el público, no cambia la naturaleza del hecho. Aquí tendríamos, si mis lecturas de las obras son correctas, un caso de *hybris* que engendra más *hybris*, como en *Nubes* y *Avispas*. Sin embargo, dada la discusión en torno a la interpretación de la obra, lo más aconsejable es la cautela.

Pluto

Esta obra también ha sido objeto de lecturas partidarias de la ironía. En sí mismo, lo único que hay de *hybris* en el plan es el hecho de que se opone a la voluntad de Zeus, que fue quien cegó a Riqueza (87-92). Más allá de eso, se establece que el plan resultaría a favor de los justos y, por tanto, un plan justo. La mayor parte de las lecturas irónicas se suscitan por el enfrentamiento con la Pobreza, que, aparentemente gana la discusión. De ahí se deduciría la falta de legitimidad del plan al completo. Ruffell pone en entredicho esta victoria (2006, 84-91). Y, aun cuando la victoria dialéctica de la Pobreza fuese tal, hay que tener en cuenta que ninguna de sus agoreras predicciones se cumple en la trama. Esto le quita bastante peso a su supuesta victoria, pero es que también se le puede quitar hierro por el propio género de la obra: los planes cómicos son, por definición, locuras, por lo que, por mucho que alguien esgrima argumentos lógicos en sus contra, siempre cabe la posibilidad de echarlo como a un aguafiestas y que el plan triunfe de todas formas. No veo en este caso que la obra de mucho pie a lecturas irónicas; aunque el plan sea, claro, utópico, esto es casi un requisito de la comedia y en ninguna forma debería tomarse como prueba de que el autor se opone a sus implicaciones, tal y como señala Ruffell (2006 ,75).

ESTUDIO DE CONJUNTO DE LA *HYBRIS* EN ARISTÓFANES

Aquí, basándome en los datos aportados por las anteriores secciones, intentaré mostrar las tendencias del autor y darles una explicación en función de su relación con el género y los rasgos del propio comediógrafo.

De los 36 usos del término en Aristófanes (38 si se tienen en cuenta también los fragmentos), 12 se refieren a una actuación del héroe cómico; si se suman a mayores los usos de aquellos que forman parte del bando del protagonista (el coro en *Lisístrata*, por ejemplo) y se amplía el carácter de protagonista a varios personajes (por ejemplo, aunque el plan cómico en *Avíspas* lo pone en marcha Bdelicleón, es Filocleón quien lleva el peso en la segunda parte de la obra; el plan cómico en *Tesmoforiantes* es obra de Eurípides y no de su pariente, a pesar de que la trama se centre en este último), el número asciende hasta 24. Teniendo en cuenta que, de los restantes, 6 (7 con el fragmento) casos se refieren o bien a generalidades o bien a personajes ajenos a la obra, la prevalencia del héroe cómico como *hybristés* es más que notoria, más aún cuando los únicos casos en los que el protagonista clama ser víctima de *hybris* son *Thesm.* 903 y *Bat.* 21; en ninguno de ellos se especifica quién es el sujeto de la *hybris*, que, por otra parte, acabaría remitiendo, en *Ranas*, al propio Dioniso, y en *Tesmoforiantes* a Eurípides, verdadero autor del plan cómico, como se dijo. El único caso en que se acusa a los enemigos del protagonista de *hybristai* es en *Nubes.* 1068, con el agravante de que el propio héroe cómico ha seguido durante la obra la actitud de los sofistas-filósofos.

Este hecho puede entenderse a través de varios factores. En primer lugar, está el carácter propio del héroe cómico, que es, paradigmáticamente, de audacia sin límites (“En Aristófanes se nos ofrece habitualmente una figura principal que construye su propia sociedad haciendo frente a una fuerte oposición, venciendo, uno tras otro, a todos aquellos que tratan de impedírselo o de explotar la situación, logrando finalmente un triunfo heroico...” Frye 1977, 66-7). Como ya hemos visto, la energía excesiva es un concepto muy relacionado con la *hybris* (Cairns 1996, 23-4), y, desde luego, la determinación del héroe cómico prototípico puede considerarse una forma de energía (“dotado de fabulosa energía”, Gil 1995, 13). A este rasgo se suma su *πονηρία* (Rosen 2014, 225), la pillería propia del protagonista, que, desde luego, no tiende a preocuparse por la honra de los demás en sus planes (“the very things that make this character comic [...] also destabilize any of his claims to self-righteousness, seriousness or heroism”, Rosen 2014, 235). Su ímpetu, además, tiene relación con el dios Dioniso, en cuyo honor se celebraban las representaciones, al ser este un dios de liberación de las fuerzas internas (“es probable que el espíritu de limitación, orden y claridad de Apolo no hubiera movido nunca tan profundamente el alma humana si la honda y excitante conmoción dionisiaca no hubiese preparado previamente el terreno...”, Jaeger 1957, 165), tal como el vino, del que es dios (“alcohol unleashes

energies which are normally repressed”, Cairns 1996, 25). Esto nos lleva al ámbito ritual de estas celebraciones, del que se hablará luego.

Por otra parte, tiende a haber una relación entre la postura del autor (real o figurada) y la del protagonista, tal como se ve, por ejemplo, en la asimilación entre Diceópolis y Aristófanes en *Acarnienses* (αὐτός τ' ἑμαυτὸν ὑπὸ Κλέωνος ἄπαθον/ ἐπίσταμαι διὰ τὴν πέρυσι κωμωδίαν. “Y yo mismo sé lo que pasé por culpa de Cleón/ el año pasado por mi comedia”, 375-8). Este aspecto, nuevamente, favorece la comprensión de que el protagonista sea el mayor perpetrador de *hybris* en la obra: al fin y al cabo, la comedia contiene una buena parte de sátira. La función de esta sátira se ve en la párodos de *Acarnienses* (646-51).

οὕτω δ' αὐτοῦ περὶ τῆς τόλμης ἤδη πόρρω κλέος ἦκει,
ὅτε καὶ βασιλεὺς Λακεδαιμονίων τὴν πρεσβείαν βασανίζων
ἠρώτησεν πρῶτα μὲν αὐτοὺς πότεροι ταῖς ναυσὶ κρατοῦσιν,
εἴτα δὲ τοῦτον τὸν ποιητὴν ποτέρους εἴποι κακὰ πολλὰ·
τούτους γὰρ ἔφη τοὺς ἀνθρώπους πολὺ βελτίους γεγενῆσθαι 650
καὶ τῷ πολέμῳ πολὺ νικήσειν τοῦτον ξύμβουλον ἔχοντας.

Y así, la fama de su coraje ya llega tan lejos
que también el Rey, probando la embajada de los lacedemonios,
les preguntó primero cuál de los dos tenía una flota más poderosa,
y luego de cuál decía el poeta muchas cosas malas;
pues dijo que aquellos hombres se habrían hecho mucho mejores
y que ganarían holgadamente quienes lo tuviesen de consejero.

Por supuesto, su función está exagerada cómicamente hasta un punto ridículo en el fragmento, lo que lleva a autores como Heath a negarle toda validez a sus pretensiones y considerarlo un mero recurso cómico (1987, 18-21, 41). Por su parte, otros, como Rosen, creen que la apariencia moralizadora es una *captatio benevolentiae* necesaria para que la sátira pueda dar su fruto cómico, pero nada más (“the moralizing tropes of satire, while essential, defining characteristics of the genre, exist solely for the purpose of generalizing comedy”... 2007, 242), con lo que adoptarían una postura semejante. Posturas como la de Sommerstein (1996, 335) o la concepción de los antiguos (Halliwell 1984) se orientan en la dirección opuesta. Independientemente del punto de disociación entre la apariencia de dar consejo y el dar consejo en sí mismo, se justifica la invectiva de algunos casos de forma idéntica como una forma de reprimenda para cambiar la actitud o castigar el no haberlo hecho. Así se explica, por ejemplo, la actitud egoísta de Diceópolis, al no querer compartir la paz, en los *Acarnienses*. Rosen dice de este personaje (2014, 231-2):

Once the author has secured the audience's sympathies, the comic hero is given *charte blanche* to construct a heroic posture in almost any way he chooses: the author has deemed the comic hero's cause to be good and so there is little he can do wrong in this privileged state. Dicaeopolis, for example, may appear selfish in the way he refuses to share his newly acquired truce with others in the second part of *Acharnians* (729-1070),

but only the most humourless critic would claim that this behaviour detracts from his “heroic” stature in the play.

Parece más adecuado, sin embargo, considerar que no es que el personaje sea egoísta *per se* y esto quede excusado por su posición en la obra y por el humor que resulta de su postura, sino que lo es relativamente y solo como castigo a la insensatez de los atenienses. De esto nos da prueba la misma obra (1061-2): φέρει δεῦρο τὰς σπονδάς, ἵν' αὐτῇ δῶ μόνῃ, / ὅτι γυνή 'στι τοῦ πολέμου τ' οὐκ αἰτία, “Trae aquí las treguas para que se las dé a esta sola,/ porque es mujer y no tiene culpa de la guerra”. Si se tienen en cuenta estos versos, difícilmente se puede atribuir su actitud a mero egoísmo. Lo único que se le podría criticar aquí al protagonista es su falta de compasión y lo excesivo de su castigo; pero aquí entramos en el terreno de lo ficcional y de la sátira, con lo que los excesos del protagonista sí son, al menos extraliterariamente, justificables.

Esto no sucede, claro, en todas las obras. En las *Nubes*, por ejemplo, parece claro que Aristófanes no acepta la actuación de Estrepsíades. En esos casos, la idea del autor como consejero no parece un elemento que justifique que el protagonista sea el principal *hybristés*, por lo que posiblemente sí que habría que recurrir a la concepción de Rosen del héroe cómico.

El ámbito de la sátira también explica, en parte, quién es la víctima de la *hybris*. En 13 de los usos la *hybris* es recibida por alguien que la merece o, por lo menos, así parece indicarlo la trama o el tratamiento constante que el autor da al arquetipo (por ejemplo, al sicofanta) o a la persona (Eurípides tiene un tratamiento negativo a lo largo de las obras aunque no merezca, según la trama al menos, burla en los *Acarnienses*). De estos, cuatro se dirigen hacia tres personajes reales, un número bastante pequeño. Sin embargo, como ya se vio en el análisis de las obras, algunos de los casos de *psógos* contra estos tienen una particular importancia en la estructura de las comedias, particularmente los de Lámaco y el Paflagonio/Cleón, por lo que tampoco hay que dejar que lo pequeño del número lleve a disminuir su relevancia. Como ya se vio, 6 ejemplos no forman parte de la estructura interna de la obra. Esto hace que los casos de *hybris* injustificada sean 17. Esto sitúa los actos justificados en un número bastante cercano a los injustificados. De estos, 7, los correspondientes a las acciones de Estrepsíades, los sofistas y Filocleón, pueden verse, si mi análisis de las obras son correctos, como reprobables y criticados desde el punto de vista del autor. Junto a estos, el ultraje a Iris en las *Aves* tiene una parte de justificación: al fin y al cabo, se produce porque ella irrumpió en la ciudad de las aves sin permiso, lo que, en parte, podría secundar la actuación de Pisetero. Solo quedan nueve, por tanto, que se puedan considerar relativamente gratuitos: los pertenecientes a *Tesmoforiantes*, la queja de Dioniso y las burlas a la vieja en *Pluto*. Teniendo en cuenta que la queja de Dioniso es bastante exagerada, y, en cierto sentido, causada por sí mismo, parece más una forma de caracterizar al personaje que un caso de *hybris* legítimo, o, por lo menos,

paradigmático. Así, la cantidad de verdadera *hybris* injustificada desciende a ocho ejemplos, de los que tres de los de *Tesmoforiantes* se explican por la trama. Las burlas a la vieja y el ejemplo [22] sí resultan totalmente gratuitas, incluso dentro de la trama.

De aquí resulta que los ejemplos en los que se puede advertir, sea real o mera convención del género, una voluntad de consejero tienen un peso importante, aunque no mayoritario, y que esta voluntad además interviene, en distintos niveles, en muchos de los casos en los que la posición del *hybristés* y del autor no se corresponden. Los ejemplos del fragmento no se han tenido en cuenta para esto por la falta de contexto.

Más allá del origen de la *hybris* y a dónde se dirige, queda explicar el porqué de la importancia de la *hybris* en sí misma dentro de la comedia de Aristófanes. Algunos de estos aspectos ya han ido saliendo a la luz a lo largo de este análisis: la audacia y *πονηρία* del héroe cómico y la sátira son factores importantes en la explicación de esto. Junto a estos se sitúa el carácter cómico de lo subversivo en sí mismo (“Old Comedy is full of evacuation: evidently, because the subject is inhibited in polite society”, Reckford 1974, 56). Esta subversión, además, al pertenecer al culto dionisiaco, puede tener influencias religiosas. Así lo refleja la párodos de las *Ranas* (*Bat.* 368-376):

κωμωδηθεῖς ἐν ταῖς πατρίοις τελεταῖς ταῖς τοῦ Διονύσου·
τούτοις αὐδῶ καὶ οἱ ἐπαυδῶ καὶ οἱ τὸ τρίτον μάλ' ἐπαυδῶ
ἐξίστασθαι μύσταισι χοροῖς· ὑμεῖς δ' ἀνεγείρετε μολπὴν 370
καὶ παννυχίδας τὰς ἡμετέρας αἱ τῇδε πρέπουσιν ἐορτῇ.
χώρει νυν πᾶς ἀνδρείως
ἐς τοὺς εὐανθεῖς κόλπους
λειμώνων ἐγκρούων
κάπισκώπτων
καὶ παίζων καὶ χλευάζων,

...del que se burlaron en los patrios rituales de Dioniso;
A estos ordeno y otra vez les ordeno y una tercera vez les ordeno
que se alejen de los coros iniciados; y vosotros retomad la danza
y nuestras noches en vela, que convienen a la fiesta.
Marche cada uno con valor
a las floridas entrañas
de los prados marcando el paso
y haciendo burlas
y bromas y mofas...

Aunque esta comparación no tenga por qué señalar una relación exacta entre ambas partes (Rosen 2007, 29), sí establece una similitud en tanto que la burla está ritualizada, sea mayor o menor la importancia de la religión en el caso de la comedia. Esto, unido al pacto ficcional de toda obra literaria, suaviza en gran medida el impacto real de los ataques en el mundo real, lo que, por otra parte, permite elevar el nivel de invectiva en el ámbito interno de la obra. Hasta qué punto se difuminan la validez

externa de las críticas, y su voluntad para afectar a la realidad, es difícil decirlo: mientras autores como Heath piensan que se anulan por completo (1987, 42), Sommerstein opina lo contrario (Sommerstein 1996, 335). El propio Dioniso es, además, un dios subversivo en sí mismo, como ya se dijo.

A modo de recapitulación, la *hybris* es un concepto que parece estar profundamente arraigado en la comedia antigua o, al menos, en la obra de Aristófanes. De este hecho pueden darse una serie de razones:

Por una parte, la naturaleza del héroe cómico es extremadamente audaz y osada, como corresponde a quien pone en marcha un plan que habitualmente supone la total metamorfosis de las estructuras sociales. A esto se une su *πονηρία*, una astucia particular que lo mismo lo lleva a triunfar en sus proyectos que a desestimar a los demás en la concepción y ejecución de estos.

Por otra, un elemento fundamental de la constitución de la comedia antigua es la sátira. A partir del análisis llevado a cabo en este apartado se ha ido viendo que la importancia de la crítica a otras personas y posturas es fundamental para la construcción de las obras, tenga esta realmente la función de aconsejar o se trate meramente de una pretensión humorística. A partir de este aspecto se explican en muchas ocasiones los ataques llevados a cabo por el protagonista y quién los recibe y por qué.

Finalmente, hay una serie de aspectos que suavizan el impacto de la *hybris* representada en escena en el mundo real. Por una parte, toda ficción implica una distancia entre el ámbito interno y el externo a la obra. Por otro, dentro de la comedia aristofánica en particular hay una serie de rasgos específicos que acentúan aún más esta separación. Estos son el aspecto humorístico de la subversión en sí misma y el ámbito ritual y religioso de las representaciones de la comedia.

CONCLUSIONES

La *hybris* es, como se ha visto, un concepto de gran relevancia en la comedia, tanto por sus apariciones, explícitas o no, a lo largo de las obras, como por su importante papel en la construcción de la trama. Dentro de este último aspecto, cabe destacar que el esquema trágico tradicional, aunque se haya demostrado en diversos estudios que no es ni la base de la tragedia ni una estructura que defina la *hybris*, hace también su aparición en la obra de Aristófanes, así como en la imitación que Platón hace de él. Esto deja abierta la posibilidad de que, o bien no sea algo exclusivo o siquiera particularmente característico de la tragedia, o bien la comedia parodie a la tragedia de una forma más profunda y estructural de lo que podría parecer a simple vista.

Por otra parte, se han visto también diversos motivos que explican el porqué de la presencia de la *hybris* en la comedia de Aristófanes y, probablemente, en la comedia antigua en general. Muchos de estos aspectos, si no todos, ofrecen vías de estudio que permitirían esclarecer en buena medida el papel de la comedia en la sociedad y su propia naturaleza. Sin embargo, este trabajo es a todas luces insuficiente para responder a estas cuestiones.

En resumidas cuentas, este estudio pretendía lo siguiente: probar que la relación entre la *hybris* y *Aristófanes* existe, ver dónde y cómo se materializa y explicarla, en la medida de lo posible, relacionándola con el autor y el género que escribe. Creo que, en este aspecto, el trabajo ha concluido satisfactoriamente, aunque estas cuestiones aún puedan estudiarse más a fondo y se hayan abierto otras nuevas a lo largo de su desarrollo.

BIBLIOGRAFÍA

- AUSTIN, C. y OLSON, S. D. eds. *Aristophanes Thesmophoriazusaí*. Oxford: Oxford University Press. 2004.
- BAGORDO, A. ed. *Fragmenta comica. Aristophanes fr. 590-674. Incertarum fabularum fragmenta*. Friburgo: Antike. 2016.
- BERNABÉ, A. *Hieros logos. Poesía órfica sobre los dioses, el alma y el más allá*. Madrid: Akal, 2003.
- BILES, Z.P. y OLSON, S. D. eds. *Aristophanes. Wasps*. Oxford: Oxford University Press. 2015.
- CAIRNS, D.L. "Hybris, Dishonour and Thinking Big". *JHS* 116, 1996, 1-32.
- CANEVARO, M. "The Public Charge for *Hubris* against Slaves: the Honour of the Victim and the Honour of the *Hubristēs*". *JHS* 138, 2018, 100–126
- CARRIZO, S. E. "*Persona yámbica* en Hiponacte: el caso de la máscara de suplicante", *Synthesis*, 25, 2, 2018, 1-11.
- DESMOND, W. "The *hybris* of Socrates: A Platonic revaluation of values in the *Symposium*", *Yearbook of the Irish Philosophical Society* 2005, 43-63.
- DODDS, E.R. *Los griegos y lo irracional*. Madrid: Alianza. 1985.
- DOVER, K.J. ed. *Aristophanes. Clouds*. Oxford: Oxford University Press. 1968.
—ed. *Plato. Symposium*. Cambridge: Cambridge University Press. 1980.
- FISHER, N.R.E. *Hybris. A Study in the Values of Honour and Shame in Ancient Greece*. Warminster: Aris & Phillips. 1992.
—"Hybris", en Sommerstein, A. H. *The Encyclopedia of Greek Comedy*, Hoboken: Wiley-Blackwell, 2019, 437-8.
- FRYE, N. *Anatomía de la crítica*. Caracas: Monte Ávila Editores. 1977.
- GAGARIN, M. "Socrates' Hybris and Alcibiades' Failure." *Phoenix* 31, 1977, 22–37
- GARCÍA ÁLVAREZ, C. "Estudio filológico de la palabra *hybris*, precedente del término *soberbia* en el cristianismo". *La ciudad de Dios. Revista agustiniana*. 232.1, 2019, 185-197
- GARCÍA ROMERO, F. trad. *El banquete. Platón*. Madrid: Alianza editorial. 1999.
- GIL FERNÁNDEZ, L. trad. *Aristófanes. Comedias*. (3 vols.). Madrid: Gredos. 1995, 2011, 2013.
- GUIDORIZZI, G y DEL CORNO, D. eds. *Aristofane. Le Nuvole*. Milano: Mondadori, 1996.
- HALLIWELL, S. "Classical Interpretation of ὀνομαστὶ κωμωδεῖν in Aristophanes", *CQ* 34, 1984, 83-88.
—"Comic Satire and Freedom of Speech in Classical Athens", *JHS* 111, 1991, 48-70.
- HEATH, M. *Political Comedy in Aristophanes*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. 1987.
- HENDERSON, J. ed. *Aristophanes fragments*. Cambridge: Harvard University Press. 2007.
— ed. *Aristophanes Lysistrata*. Oxford: Oxford University Press. 1987.

- "hubris, n." Oxford English Dictionary Online, Oxford University Press, June 2019, www.oed.com/view/Entry/89081. Accessed 12 June 2019.
- "hubristic, adj." English Dictionary Online Online, Oxford University Press, June 2019, www.oed.com/view/Entry/89082. Accessed 12 June 2019.
- HUNTER, R. ed. *Plato's Symposium*. Oxford: Oxford University Press. 2004.
- JAEGER, W. *Paideia. Los ideales de la cultura griega*. Madrid: FCE. 1957.
- KASSEL, R. y AUSTIN, C. eds. *Poetae Comici Graeci. Vol. III 2*. Berlín: Walter de Gruyter 1984.
- LLOYD-JONES, H. y WILSON, N. G. ed. *Sophoclis Fabulae*. Oxford: Oxford University Press. 1990.
- LUDWIG, P. W. *Eros & Polis. Desire and Community in Greek Political Theory*. Cambridge: Cambridge University Press. 2002.
- LURI, G. *Introducción al vocabulario de Platón*. Sevilla: Fundación Ecoem. 2011.
- MACDOWEL, D.M. ed. *Aristophanes Wasps*. Oxford: Oxford University Press. 1971.
- "Hybris in Athens". *G&R* 23.1, 1976, 14-31.
- MOELLENDORF, P. "Man as Monster: Eros and Hubris in Plato's Symposium", en T. Fögen, M. M. Lee eds., *Bodies and Boundaries in Graeco-Roman Antiquity*, Berlin, 2009, 87-109
- OBDRZALEK, S. "Aristophanic Tragedy", en Destrée, P. y Giannopoulou, Z. eds. *Plato's Symposium: a Critical Guide*, 2017, 70-87.
- OLSON, S.D. ed. *Aristophanes Acharnians*. Oxford: Oxford University Press. 2002.
- ed. *Aristophanes Peace*. Oxford: Oxford University Press. 1998.
- PABÓN, J.M, trad. *Homero. Odisea*. Madrid: Gredos. 2014.
- PLATNAUER, M. ed. *Aristophanes Peace*. Eastbourne: Bristol Classical Press. 1981.
- RECKFORD, K. J., "Desire with Hope: Aristophanes and the Comic Catharsis", *Ramus* 3, 1974, 41-69
- ROSEN, R. M. *Making Mockery: The Poetics of Ancient Satire*. Oxford: Oxford University Press. 2007.
- "The Greek Comic Hero", en Revermann, M. *The Cambridge Companion to Greek Comedy*, Cambridge: Cambridge University Press. 2014, 222-240.
- RUFFELL, I. "A little ironic, don't you think? Utopian Criticism and the Problem of Aristophanes' late Plays", en Kozak L. y Rich J. eds. *Playing around Aristophanes*, Oxford: Aris & Phillips. 2006, 65-104.
- RUSTEN, J. ed. *The Birth of Comedy. Texts, Documents and Art from Athenian Comic Competitions, 486-280*. Baltimore: John Hopkins University Press. 2011
- SEDLEY, D. "Divinization", en Destrée, P. y Giannopoulou, Z. eds. *Plato's Symposium: a Critical Guide*, 2017, 88-107.
- SOMMERSTEIN, A.H. ed. *Aristophanes. Clouds*. Eastbourne: Aris & Phillips. 2007.
- ed. *Aristophanes. Ecclesiazusae*. Eastbourne: Aris & Phillips. 2007.
- ed. *Aristophanes. Frogs*. Eastbourne: Aris & Phillips. 1996.

- ed. *Aristophanes. Thesmophoriazusae*. Warminster: Aris & Phillips. 2001.
- ed. *Aristophanes. Wealth*. Warminster: Aris & Phillips. 2001.
- STEADMAN, G. ed. *Πλάτωνος Συμπόσιον. Plato's Symposium*. Oxford: Oxford University Press. 2009.
- STEINER, G. *Antígonas. Una poética y una filosofía de la lectura*. Barcelona: Gedisa. 1987.
- WILSON, N. G, ed. *Aristophanis Fabulae*, (2 vols.). Oxford: Oxford University Press. 2007 (Edición de referencia).
- ZIMMERMANN, B. "Pathei mathos: tragische Strukturen in den *Wolken* des Aristophanes", *SPhV* 9, 2006, 245-53
- "Poetics and Politics in the Comedies of Aristophanes", en Kozak L. y Rich J. eds. *Playing around Aristophanes*, Oxford: Aris & Phillips. 2006, 1-16.

Formulario de delimitación de título e resumo

Traballo de Fin de Grao curso 2018/2019

APELIDOS E NOME: TORRES PARÍS, PABLO

GRAO EN: FILOLOGÍA CLÁSICA

(NO CASO DE MODERNAS) MENCIÓN EN:

TITOR/A: RUIZ PÉREZ, ÁNGEL

LIÑA TEMÁTICA ASIGNADA: LITERATURA GRIEGA



SOLICITO a aprobación do seguinte título e resumo:



Título: *Hybris* en Aristófanes.**Resumo:**

En este traballo se fará un estudo sobre a función do concepto de *hybris* en a obra de Aristófanes, así como, de una forma máis marginal, en outras fontes en las que pueda aparecer reflejada la visión del autor, fundamentalmente su intervención en el *Banquete* de Platón (189C-193D).

Se tratará de conjugar, en la medida de lo posible, la visión tradicional del término que se ha hecho común, tanto en los Estudios Clásicos como en otros ámbitos de las humanidades, de *hybris* como transgresión de los propios límites impuestos y que lleva aparejado un castigo divino, junto a la propuesta defendida sobre todo por Fisher (*Hybris*. Warminster: Aris & Phillips, 1992), que parte de la definición dada por Aristóteles en su *Retórica* (1378b23-35), más centrada en el uso real del término en textos de contenido legal, pero no sólo.

El estudio se realizará primero a partir de los casos documentados del propio término en Aristófanes, para pasar luego a los contextos en que se puede plantear su presencia más difusa, fundamentalmente en tres sentidos: como elemento estructurador de la trama (tal como se viene analizando tradicionalmente para la tragedia); como elemento caracterizador de algunos personajes sin que constituya algo central del argumento; y, finalmente, como motor del propio género de la comedia, estudiando cómo se vincula con el humor y la función pedagógica del género.

Santiago de Compostela, 5 de noviembre de 2018.

Sinatura do/a interesado/a 	Visto e prace (sinatura do/a titor/a) 	Aprobado pola Comisión de Títulos de Grao con data 16 NOV. 2018 Selo da Facultade de Filoloxía
---	--	--

